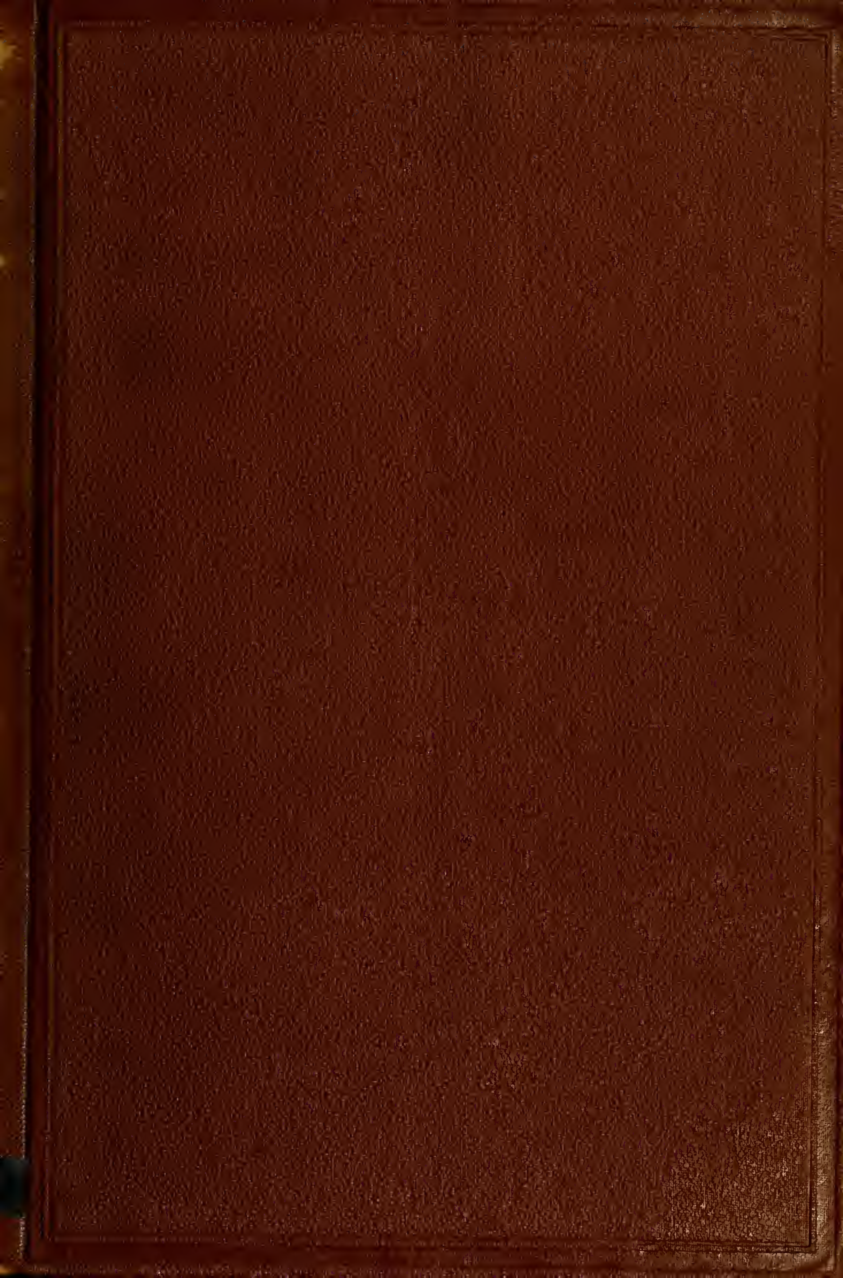
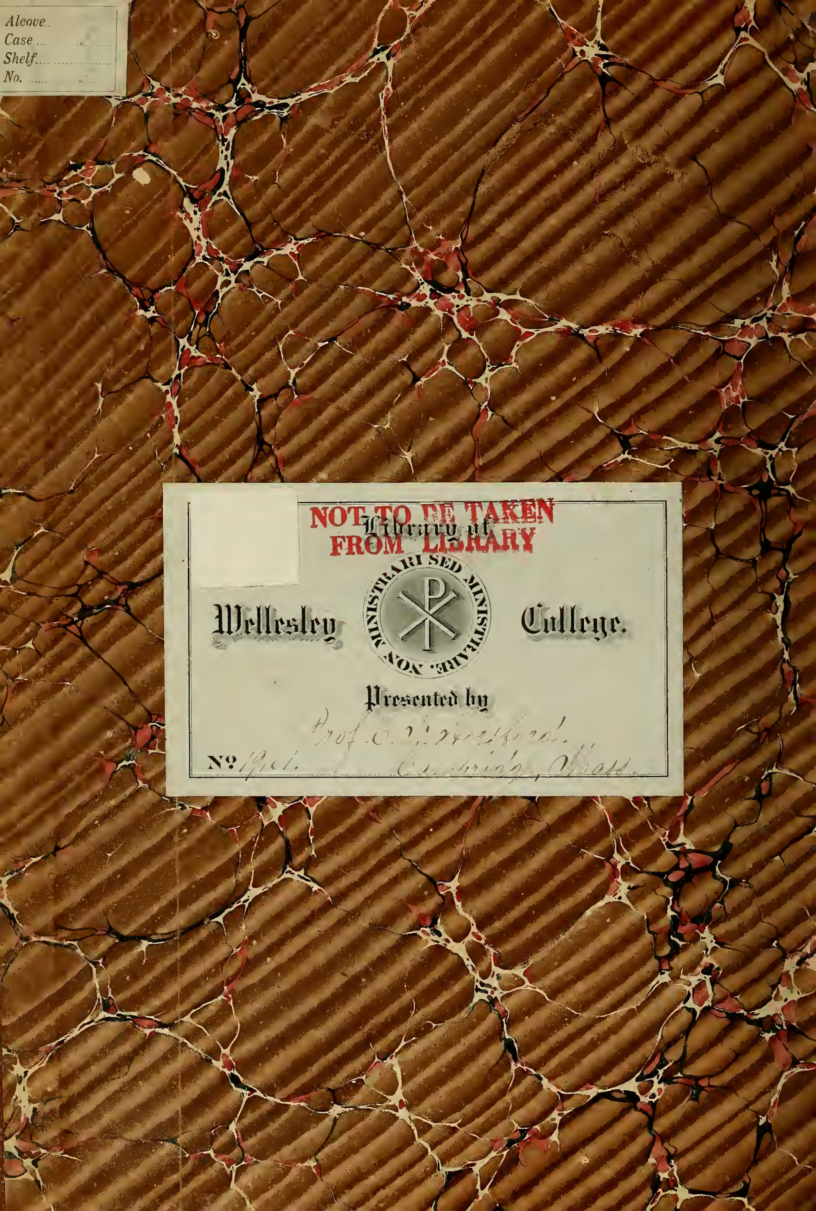



Alcove
Case
Shelf
No.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
No.



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TOME TROISIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOÎT, 7


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1859

APPOLLON ET MARSYAS

TABLEAU

DE RAPHAËL[1]



Le 2 mars 1850, MM. Christie et Manson, chargés de la vente des œuvres d'art que laissait M. Duroveray, adjugèrent à M. Morris Moore un tableau qui rappelle la lutte célèbre d'Apollon et de Marsyas. Attribué par les experts à Andrea Mantegna, ce tableau, exposé pendant toute une semaine aux yeux de l'Angleterre, n'avait presque été regardé par personne. Est-ce à dire que le nom de Mantegna sonne mal au milieu des brouillards britanniques? Nullement: c'est qu'au contraire le destin y a placé quelques-uns des plus rares chefs-d'œuvre du peintre padouan, et que des yeux habitués à admirer *les Triomphes de César*, à Hampton Court, *le Christ au Jardin*, chez M. Baring, et *la Continence de Scipion*, chez M. George Vivian, ne pouvaient reconnaître Mantegna dans le tableau d'*Apollon et Marsyas.* A cette vente même, on voyait un petit tableau qui affichait hautement la manière de Mantegna[2], et en examinant comparativement ces deux œuvres, il était vraiment impossible d'y reconnaître rien d'identique. Le public, appelé à juger et à payer, fut donc désorienté

1. Ce tableau, dont la hauteur est de 0,392 et la largeur de 0,292, appartient à M. Morris Moore.

2. Ce tableau, qui représente le *Noli me tangere*, fut acquis à la vente de M. Duroveray par un de nos amateurs français les plus distingués, M. Beaucousin.

par cette fausse dénomination, et peut-être le tableau d'*Apollon et Marsyas* aurait-il eu dès lors une meilleure fortune si les experts l'avaient mis en vente sans aucun nom. Mais les amateurs ne reconnaissant dans cette peinture aucun des traits caractéristiques de Mantegna, se contentèrent de la désavouer comme une œuvre faussement dénommée, sans regarder si elle valait qu'on lui cherchât une origine plus illustre encore. L'Angleterre, mal inspirée, vit passer Raphaël sans le reconnaître. Un seul artiste, dont le jugement s'était fortifié par de longues études en Italie, se trouva là pour apprécier un chef-d'œuvre ; et M. Morris Moore, profitant de l'erreur de ses compatriotes, put acquérir un tableau, que des musées nationaux auraient dû être seuls assez riches pour payer.

Pareille chose s'était produite déjà à propos de Corrége. La Danaé du palais Borghèse, égarée aussi en Angleterre, appartenait, au commencement du siècle, à un marchand de Londres nommé Thomas Emerson [1], qui la vendit en France pour quatre-vingts livres sterling (2,000 francs). Ce tableau vint à Paris, où sa valeur fut enfin reconnue, et où le prince Borghèse lui rendit en argent l'honneur qu'il méritait. Or, le tableau d'*Apollon et Marsyas*, après avoir appartenu dans le siècle passé à sir John Barnard, collecteur célèbre dont la vente eut lieu à Greenwood en 1787, devint, à ce qu'il paraît, la propriété de ce même Emerson, qui le vendit sans doute avec la même intelligence à M. Duroveray. M. Duroveray était un honorable négociant, qui mêlait le goût des arts à la pratique des affaires : amateur plus curieux que passionné, il apportait en général peu de constance dans l'affection qu'il donnait aux objets composant ses collections, et il les échangeait volontiers. Cependant une sérieuse admiration l'attachait à son tableau, et semblant pressentir, sans oser les affirmer, les hautes destinées de ce chef-d'œuvre, il lui resta toujours fidèle, et ne voulut jamais s'en dessaisir. Craignant d'ailleurs de mettre un nom trop grand au bas de cette peinture, il préféra ne pas se prononcer, et dans sa galerie, ce trésor resta couvert du voile de l'anonyme, voile épais, longtemps impénétrable, et que souvent le hasard ou le temps sont seuls assez puissants pour pouvoir déchirer.

Comment ce tableau vint-il en Angleterre? et qui le posséda avant sir John Barnard? C'est ce qu'on ignore. Les œuvres d'art sont comme les idées, elles ont leur histoire séculaire, leurs jours de revers et leurs jours de fortune, et chacun des tableaux de Raphaël fait partie maintenant de l'histoire des hommes et même de l'histoire des peuples.

La légende de Marsyas avait laissé une trace profonde et sympathique

1. Stratford Place.

dans l'art de l'antiquité, et le génie de la renaissance, qui saluait avec transport tous les échos de la poésie grecque, dut accueillir et interpréter à son tour cette allusion sanglante aux rivalités qui agitent la vie des artistes et des poëtes.

Le tableau qui nous occupe est peint à l'huile sur un panneau de bois de peuplier parfaitement établi et d'une excellente conservation. La composition est naïve, et tire de cette naïveté, ou plutôt de cette simplicité même, un cachet d'incomparable grandeur. Apollon a jeté à terre son carquois et son arc; il a suspendu sa lyre à la souche d'un arbre mort, et il écoute avec une magnifique indifférence son rival assis en face de lui. Deux figures font donc tous les frais du tableau, deux figures calmes et immobiles, conçues en dehors de toute action dramatique et de toute réalité violente, et n'empruntant le secret de leur éloquence qu'à leur majestueuse et tranquille beauté.

Apollon est debout, la main droite posée sur la hanche, et tenant de la main gauche, à la hauteur de l'épaule, un long bâton sur lequel il s'appuie. Ainsi placée, cette figure participe d'un double mouvement: c'est sur la jambe droite que pose le poids du corps, tandis que le torse, incliné par un mouvement inverse, porte en partie sur le bâton, dont la ligne inflexible fait mieux comprendre la valeur pittoresque des ondulations de ce corps qu'anime un sang divin. La tête, tournée vers la droite, est vue de profil. Apollon abaisse, par-dessus son épaule, un regard méprisant sur son rival. Sa physionomie est parfaitement calme; à peine il daigne indiquer une superbe ironie. Une chevelure abondante flotte autour de ce noble visage, et, rattachée sur le sommet de la tête, elle semble une flamme qui brûle sur ce front immortel. Cet arrangement rappelle les statues antiques d'Apollon, qui ont toutes les cheveux relevés autour de la tête et attachés sur le sommet, coiffure qui, chez les Grecs, était commune aux adolescents des deux sexes, et qui a donné lieu souvent à des méprises. Mais, s'il y a là une réminiscence, il y a plus encore dans cette interprétation de l'antiquité une indépendance souveraine et une grande poésie, quelque chose qui tient en même temps de la majesté d'un dieu de l'Olympe et de la grâce divine d'une vierge chrétienne. La poitrine, vue de face, présente le plus admirable développement, elle apparaît comme la plus haute manifestation d'une force supérieure.

Toute cette figure est dessinée et peinte avec un soin et un amour extraordinaires. On voit que l'artiste, jeune encore, lui a prodigué ses plus chaudes caresses, et que ne trouvant rien d'assez riche pour exprimer la magnificence de sa pensée, il a employé l'or non-seulement dans les accessoires, mais jusque dans la chevelure du dieu. On comprend en outre

qu'il a interrogé à la fois la nature et les marbres anciens, et que sa tendresse naïve pour l'une et son admiration passionnée pour les autres, se sont traduites, ici avec une exactitude minutieuse et timide, là avec une verve et un enthousiasme qui ont élevé son génie au-dessus de lui-même. C'est ainsi que la poitrine est modelée avec une puissance et une simplicité que l'antiquité seule a pu révéler à la renaissance, tandis que les extrémités, les mains, les jambes et les pieds surtout, pour lesquels les marbres mutilés n'offrent pas de modèles, sont traités avec une recherche scrupuleuse qui nous reporte vers le naturalisme des maîtres florentins de la fin du xve siècle. Toute la partie supérieure est d'une beauté sublime, et rappelle les qualités idéales dont l'antiquité avait doué le fils de Jupiter et de Latone. Voilà bien cette jeunesse éternelle, délicate, grande et simple à la fois, cette haute conception de la virilité dans l'adolescence, cette élégance et cette force qui s'annoncent *comme l'aurore d'un beau jour*[1]. Et en même temps les traits du visage témoignent d'une beauté plus grande encore, d'une beauté qu'il ne fut pas donné à l'antiquité de connaître, et que le christianisme seul put révéler aux arts. Cette beauté est ici portée à sa plus haute puissance, et nul ne peut l'avoir conçue ni réalisée, sinon le génie qui avait résumé déjà toutes les grâces chrétiennes dans *le Mariage de la Vierge*, et qui devait bientôt produire cette page immortelle de *la Mise au Tombeau*. Nous avons nommé Raphaël. Cet Apollon résume toute la science du passé, et déjà appartient à l'avenir : les pieds touchent encore au sol de Pérouse, et la poitrine est pleine de ces fortes aspirations, qui trouveront bientôt à Rome leur complète réalisation. Cette figure participe d'une double nature : elle rappelle à la fois l'ange du paradis dantesque et le dieu descendu du ciel d'Homère; elle est bien encore une de ces créations virginales, aussi chastement pensées que naïvement rendues, fleur éclose au milieu des montagnes ombriennes, qui s'est ensuite fortifiée successivement à Pérouse et à Sienne, et qui vient de s'épanouir à la chaleur des marbres antiques; elle nous montre le Sanzio dans sa grâce juvénile, et nous fait pressentir en même temps sa féconde virilité.

En face d'Apollon, Marsyas, assis sur un fragment de rocher, joue de sa flûte avec une conscience et un calme qui montrent en lui une infériorité qui s'ignore. Cette figure, également nue, est traitée avec une exactitude et une vérité qu'on ne saurait pousser plus loin. C'est la nature exposée, non dans sa vulgarité, mais dans sa réalité; c'est l'interprétation de la vie mortelle, à côté de l'emblème de l'immortalité; c'est un

1. Winckelmann.

homme en présence d'un dieu. En effet, tout un monde est placé entre Marsyas et Apollon, et tout est admirablement ordonné dans ce tableau, pour donner l'intelligence complète de la distance qui sépare l'idéal de la réalité. Marsyas est enveloppé d'ombres, et c'est à peine si un rayon de lumière vient éclairer son front sans noblesse ; Apollon, au contraire, est en pleine lumière, et semble là dans son élément. Tandis qu'une chevelure abondante et dorée, semblable à une auréole, flotte autour de la tête du dieu, les cheveux bruns du Phrygien sont coupés ras sur son front. Enfin, la tête de Marsyas, faite d'argile, se détache sur un fond d'argile; lorsque la tête d'Apollon, dominant tout dans cette composition, apparaît dans l'azur d'un beau ciel, qu'elle illumine de sa sublime beauté.

Ce tableau est une des images les plus poétiques de la renaissance : il nous montre Raphaël, en qui va se résumer toute cette grande époque, au moment où, sorti de sa première jeunesse et commençant à s'affranchir des entraves des anciennes écoles d'Urbin et de Pérouse, il ose regarder en face la nature, sourit à sa beauté, et comprend son éternelle magnificence. — Le corps humain est en effet le texte inépuisable, infini, où le Créateur a déposé toutes les lois de proportions, d'accord, de grâce et d'harmonie; il est le centre de la sphère poétique de la peinture, et le moyen le plus puissant dont elle dispose pour réaliser de grandes impressions de beauté. L'homme est fait à l'image de Dieu, et l'art s'ennoblit en se le proposant pour modèle. La traduction du nu par le dessin est le langage imitatif le plus élevé, et toutes les fois qu'une cause religieuse ou politique, jetant un voile sur ce modèle divin, en a interdit l'imitation, l'art n'a pu exister, car on lui a retiré la condition la plus haute de son existence.... Est-ce à dire qu'il soit permis de dépouiller l'humanité de la pudeur qui la décore? Nullement; car à cet égard la licence est plus fatale encore que l'interdiction, et des lois sévères de goût et de dignité ont commandé à tous les grands artistes de toutes les grandes époques. Les Grecs, chez qui la nudité était presque autorisée par le climat et par l'usage, n'en usaient cependant que dans un intérêt purement esthétique, et pour généraliser plus complétement les personnages, les héros et les dieux. La représentation du nu était considérée par eux comme une forme poétique de l'art, qui leur permettait de proportionner la beauté physique à la beauté morale. C'est ainsi que plus ils approchaient des types de la perfection, plus ils se croyaient autorisés à découvrir leurs figures. On sait de quelles ténèbres épaisses le moyen âge, ayant à créer l'homme moral, crut devoir envelopper l'homme physique, et ce que devint l'art avec une semblable doctrine.

Lorsque la renaissance vint ensuite et dispersa ces ténèbres, en s'éclairant du double flambeau de la nature et de l'antiquité retrouvée, les artistes ne durent pas oublier la dignité d'origine et de destinée que le christianisme avait révélée au monde; ils durent comprendre qu'ils avaient surtout mission de traduire l'âme et d'illuminer la beauté physique par l'expression, et ils durent se montrer plus sobres encore que les anciens de la nudité absolue des figures et ne la considérer que comme une métaphore dont il ne faut user qu'avec une grande réserve et une extrême discrétion. Pour l'art chrétien, bien plus encore que pour l'art païen, le nu ne peut être autorisé par une imitation vulgaire et prosaïque, mais seulement comme un moyen capable de rendre les idées que les convenances d'un ordre supérieur à la réalité peuvent seules admettre. C'est ce que sentirent admirablement les grands maîtres de la renaissance, et c'est ce qui ressort avec évidence du merveilleux tableau que nous étudions.

Apollon est nu, parce que c'est l'image idéale d'un dieu qui personnifie la beauté dans ce qu'elle a de plus élevé, de plus noble et de plus puissant. La nudité doit être ici considérée comme un artifice qui a permis de généraliser et de diviniser l'humanité, comme un moyen de transformation qui montre Dieu dans l'homme en les identifiant l'un à l'autre, et qui fait voir la puissance du Créateur dans l'idéalisation de la créature. Seule, ici, la représentation du nu pouvait rendre le personnage dans sa grandeur et dans sa force; seule elle pouvait le faire sortir du cercle étroit de la vie qui nous enveloppe, et lui imprimer le cachet d'une existence plus vaste, la majesté d'une idée générale en dehors de l'individu et supérieure au temps. — Vis-à-vis d'Apollon, Marsyas est également nu, parce qu'il a la prétention de se mesurer avec un dieu. Mais sa nudité même affiche son infériorité. Et cependant, s'il s'était fait peindre, c'est ainsi qu'il aurait voulu être représenté : car il apparaît là, en dehors de cet accord qui élève l'homme au-dessus de lui-même, et, à côté d'un idéal sublime, il présente une réalité qui satisfait complétement à ce que l'instinct demande à l'imitation. En un mot, Apollon est nu, Marsyas est déshabillé.

Quant au paysage, qui encadre ces deux figures en ajoutant à leur beauté sans rien en distraire, il est également admirable : c'est un des plus précieux et des plus complets qu'on puisse citer dans l'œuvre de Raphaël. Les premiers plans rappellent, jusque dans leurs moindres détails, ceux que l'on voit dans *la Mise au tombeau*, dans *la Belle jardinière*, dans la Vierge peinte pour Lorenzo Nasi, dans *la Vierge du Belvédère*, et dans *la Vierge de Foligno*. Nous retrouvons la même atmosphère lumineuse



APOLLON ET MARSYAS TABLEAU DE RAPHAËL.

et dorée, les mêmes arbres à longues tiges et à feuillages rares, la même végétation mystique naïvement éclose au printemps de la vie du maître. Apollon et Marsyas sont placés de chaque côté d'un sentier qui conduit vers une rivière dont les eaux, courant au milieu d'une campagne charmante, répandent partout autour d'elles la fraîcheur et la vie. Un pont, jeté sur cette rivière, conduit à un château fortifié, tel qu'il y en avait en grand nombre dans la Toscane du seizième siècle. De chaque côté, des collines se dessinent en courbes harmonieuses et forment au centre une riche vallée qui se prolonge entre deux chaînes de hautes montagnes bleues se confondant avec le ciel à l'horizon. De petites figures animent cette délicieuse nature, qui participe à la fois de l'harmonie des paysages toscans et de la grandeur des sites ombriens. Un pêcheur est assis sur la rive du fleuve; tandis que dans la plaine, un cavalier court à franc étrier vers la ville. Ce petit cavalier se retrouve dans le *Sposalizio*, ainsi que dans la Vierge de la maison Connestabili, à Pérouse. Enfin dans le ciel, des oiseaux fendent l'air à tire-d'aile : ils mêlaient leurs chants aux sons de la flûte de Marsyas, lorsqu'un faucon est venu fondre sur l'un d'eux, le lier, et mettre les autres en fuite. C'est la seule allégorie qui fasse songer au dénoûment terrible du drame que ce tableau rappelle avec tant de calme et de majesté.

Nous avons dit en commençant qu'il y a neuf ans ce tableau avait été mis en vente en Angleterre sous le nom d'Andrea Mantegna. Voyons si nous retrouverons dans cette peinture les traces du génie et de la manière de cet artiste.... Bien qu'il ait été l'élève du Squarcione, on peut dire qu'Andrea ne relève que de lui-même : son style et ses qualités lui sont essentiellement propres, et l'on ne saurait trouver un esprit plus original, plus personnel, et qui ait moins de traits communs avec aucun autre. Le véritable maître de Mantegna, ce fut l'antiquité. Épris d'une noble passion pour les marbres anciens, il reçut d'eux la révélation de son propre génie. Son idéal fut d'égaler ces admirables modèles, et non pas de les transformer; il y chercha cette pureté de lignes, cette rigidité de contours, cette simplicité sévère dans les accessoirs, cette uniformité de plis et de lignes parallèles dans les vêtements et dans les draperies qui sont les traits caractéristiques de ses œuvres. Voilà ce qu'il trouva dans les bas-reliefs antiques et ce qu'il réalisa dans ses propres œuvres avec une haute éloquence. Mais il tomba dans les défauts des qualités qu'il cherchait; il ne comprit pas assez que chacun des arts de l'imitation a ses conditions, ses exigences esthétiques, et il donna à ses peintures quelque chose de la sécheresse et de la roideur du marbre; il oublia trop

que le pinceau est avant tout un instrument expressif, et il imprima presque toujours à ses figures une beauté morne et sans âme. Il eut beau s'allier aux Bellini, et emprunter aux Vénitiens quelques-unes de leurs brillantes qualités, il resta toujours lui-même en dépit des autres. Voilà ce qu'on peut lire d'un bout à l'autre de l'œuvre de ce maître. Depuis son premier tableau peint en 1448 pour l'église de Sainte-Sophie à Mantoue[1] jusqu'au Saint-André, regardé comme la dernière et la plus parfaite de ses œuvres, et depuis les Triomphes de César jusqu'aux magnifiques décorations du palais San Sebastiano[2], pas une page de cette existence longue et laborieuse[3] ne vient rompre la permanence de la doctrine embrassée d'abord ; la foi du vieillard est identique à celle de l'enfant; partout on retrouve le même parti pris d'imitation de l'antique, partout les figures accusent une beauté froide, d'une grandeur et d'une puissance admirables, mais où manquent la morbidesse et la chaleur de la vie. Cette influence exclusive de l'antiquité domine Mantegna, même dans ses inspirations les plus religieuses, témoin sa Vierge, connue sous le nom de *la Victoire*. Il laissa d'ailleurs peu de tableaux de chevalet, et si nous les examinons comparativement avec le tableau d'*Apollon et Marsyas*, nous demeurerons convaincus que Mantegna est ici hors de cause. Certes l'Apollon trahit aussi l'influence de l'antiquité ; mais il témoigne en même temps d'aspirations plus nobles encore : si le torse est digne des chefs-d'œuvre du paganisme, la tête est à la hauteur des plus nobles conceptions chrétiennes, et je ne sache pas qu'on puisse citer dans toute l'œuvre d'Andrea une figure douée de cette expression divine. Quant au Marsyas, c'est la nature elle-même prise sur le fait et interprétée naïvement par un esprit supérieur et dégagé de toute préoccupation d'imiter les chefs-d'œuvre d'un autre âge. Il n'est pas jusqu'aux accessoires qui ne doivent éloigner de ce tableau le nom de Mantegna, et il suffit de regarder les pierres sur lesquelles le rival d'Apollon est assis, pour acquérir à cet égard une conviction : au lieu de la peinture grasse et naturelle que nous observons ici, nous aurions un rocher taillé minutieusement et à angles vifs, tel qu'on en voit dans les compositions qui appartiennent véritablement à Mantegna. La couleur, enfin, n'a rien qui rappelle l'élève du Squarcione et le gendre de Jacopo Bellini.

Le nom de Mantegna devant donc être écarté, on a tenté d'attribuer

1. Ce tableau porte cette inscription : *Andrea Mantinea Patavinus anno* VII *et* X *natus. sua manu pinxit,* 1448.

2. V. le salon que Ridolfi appelle *la Chambre des époux*.

3. Mantegna vécut soixante-seize ans.

à Francia le tableau d'*Apollon et Marsyas.* — Il en est des arts comme des lettres, et la renommée a ses hauts et ses bas pour les peintres comme pour les poëtes. Mais la renommée n'est autre chose que le bruit des vivants autour de la mémoire des morts, bruit qui augmente ou faiblit suivant les lieux et suivant les temps, surtout suivant les passions des hommes. Au temps de Vasari, les Bolonais regardaient Francia comme un dieu, et Malvasia a été jusqu'à le considérer comme le premier homme de son siècle. Le reste de l'Italie, tout en adoptant Raibolini comme un de ses glorieux enfants, n'a pas ratifié cette opinion, et au commencement de ce siècle, l'abbé Lanzi, en appréciant avec impartialité la haute valeur de Francia, a rendu à cet artiste la place véritable qu'il doit occuper. — Orfévre incomparable et digne émule de Caradosso, Francia conserva toujours de fortes racines dans les écoles primitives. En même temps que la renaissance le poussait en avant, l'ancienne école de Bologne, les traditions de Vitale et de Lippo Dalmasio le sollicitaient en arrière : d'où la piété, la grâce et la beauté mystique de la plupart de ses figures, mais en même temps leur expression froide, immobile, monotone et presque éteinte. On a souvent comparé Francia au Pérugin, mais à tort, car, s'il le rappelle par certaines qualités matérielles d'exécution et quelquefois par la couleur, il s'en éloigne toujours par l'expression. Son style, au contraire, a de singulières affinités avec les Vénitiens de cette époque, surtout avec Gian. Bellini. C'est la même rondeur de visage, la même plénitude de santé, presque le même idéal, si éloigné de l'ascétisme de Pérouse... Quoi qu'il en soit, le nom de Francia paraît être, en ce moment, fort en faveur de ce côté des Alpes, et tout en nous inclinant devant la gloire incontestable de ce maître, nous osons dire qu'on la surfait un peu. Que les Bolonais aient mis le *Saint Sébastien* au-dessus de la *Sainte Cécile*, cela se conçoit à la rigueur, car l'amour du clocher excuse bien des choses; mais que des étrangers confondent Raphaël avec Francia, et qu'ils attribuent à Raibolini quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus lumineux du Sanzio, voilà ce qu'on ne saurait comprendre. L'administration du Musée du Louvre, après de longues hésitations, attribue maintenant à Francia le beau portrait d'homme qu'on avait jusqu'à présent donné à Raphaël[1]. Nous pensons que l'administration se trompe[2]. Mais un portrait laisse

1. V. le n° 318 du catalogue.

2. En tout cas, si l'on ne veut plus voir Raphaël dans ce tableau, ce n'est pas à Francia qu'il faut en faire honneur, mais à un Florentin, peut-être à Franciabiggio; car cette peinture accuse toutes les traditions de l'école florentine, et ne rappelle en rien l'école de Bologne.

plus de prise au doute qu'un tableau d'histoire, dans lequel l'artiste, libre de toutes les exigences et de toutes les entraves du modèle, a donné pleine carrière à la personnalité de son génie. Or, nul tableau n'est plus complet et ne met mieux en relief toutes les qualités de l'artiste qui l'a peint, que le tableau d'*Apollon et Marsyas*. Si ce tableau est de Francia, le Cavozzoni a eu raison lorsqu'il a dit que les œuvres de Francia servirent de modèle à Raphaël, et l'affranchirent de la sécheresse qu'il avait contractée à l'école de Pérouse. Dans ce cas, Francia doit figurer en première ligne parmi les initiateurs de Raphaël, et même jamais, peut-être, Raphaël n'a égalé son modèle. Mais alors, voilà bouleversées toutes les idées admises dans l'histoire de l'art, et dans la hiérarchie des peintres Raphaël ne doit plus être nommé qu'après Francia. Nous nous permettrons, jusqu'à plus ample information, de repousser toute supposition qui pourrait nous amener à une semblable doctrine. Qu'on regarde d'ailleurs avec attention les figures d'Apollon et de Marsyas, et l'on reconnaîtra que rien dans le dessin, dans le modelé, ni dans l'expression, ne peut justifier le nom de Francia. Le paysage seul semblerait devoir suffire pour mettre ce nom hors de cause. Si quelque chose pouvait à la rigueur l'autoriser, ce serait le ton général de cette peinture, dont la couleur chaude et un peu rousse n'est pas, dit-on, la couleur ordinaire de Raphaël. Mais on oublie que Raphaël, toujours inimitable par l'harmonie de son dessin, a eu, lui aussi, ses heures de grand coloriste, et il nous paraît évident que l'homme qui a peint le *Saint Jean* de la tribune de Florence, *la Vierge de Foligno* et le portrait de la Fornarina, a pu seul, dans sa jeunesse, peindre le tableau d'*Apollon et Marsyas*.

Enfin, une autre idée vient de se produire, et le nom de Timoteo delle Vite a été prononcé[1]. C'est, il est vrai, un pas de fait vers Raphaël; mais au point de vue du mérite de l'œuvre, c'est un pas rétrograde, car Timoteo delle Vite est à Andrea Mantegna et à Francia, ce qu'un élève est à des maîtres, ce qu'un imitateur est à des initiateurs et à des fondateurs d'école. Les œuvres de Timoteo, très-rares même en Italie, sont presque totalement ignorées dans le reste de l'Europe. La partie du public qui s'intéresse aux questions d'art en France, en Angleterre et en Allemagne, peut juger par comparaison du mérite relatif de Mantegna, de Francia et de Raphaël, mais il lui est impossible de prononcer en connaissance de cause entre Raphaël et Timoteo... Quoi qu'il en soit, voyons quelle est la valeur de cette nouvelle hypothèse.

1. V. *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, par M. J.-D. Passavant, — tome III, p. 174-5. Leipzig : F. T. Brockhaus, 1858.

Timoteo delle Vite, après avoir étudié à Urbin les ouvrages remarquables que les maîtres de la première renaissance y avaient laissés, alla à Bologne, où il devint l'élève de Francia, puis à Rome, où il prit part à quelques-uns des grands travaux de l'école de Raphaël. Ses ouvrages doivent donc naturellement rappeler ceux de Raibolini et ceux du Sanzio. Mais en rappelant ces maîtres, Timoteo ne les égale jamais: jamais il ne s'élève à la hauteur de leurs conceptions; et bien que doué de qualités remarquables, il n'a été que le continuateur intelligent des plus nobles traditions. On a voulu lui attribuer l'honneur exclusif des Sibylles de l'église de *la Pace*, à Rome. Mais s'il paraît incontestable qu'il travailla à cette belle peinture, il est plus incontestable encore qu'il y travailla sur les cartons de Raphaël, sous la direction et avec le concours du maître, qui n'abandonnait jamais ses élèves, et qui se portait garant devant la postérité des œuvres qu'il devait signer de son nom. Il est d'ailleurs impossible de voir, dans la fresque de *la Pace*, à travers les outrages du temps et des restaurations, ce qui appartient au maître et ce qui appartient à l'élève, et c'est dans les œuvres entièrement personnelles à Timoteo, c'est dans les peintures qu'il a laissées à Urbin, à Bologne, à Cagli, à Castel Durante, à Forli et à Pesaro, qu'il faut chercher la valeur véritable de cet artiste. Ces compositions doivent sans doute compter comme des œuvres de renaissance, parce qu'elles reflètent quelques-uns des rayons les plus vifs de cette brillante époque; mais ce ne sont là que des reflets, et souvent bien pâles; les rayons eux-mêmes sont ailleurs. On reconnaît dans ces peintures un dessin habile, mais un peu sec, beaucoup de soin, de conscience, une couleur harmonieuse, mais une main timide, guidée par un esprit exact et minutieux. Timoteo a certainement emprunté à Raphaël quelque chose du charme et de la grâce de sa manière; mais malgré les grands exemples qui le poussaient en avant, ses tendances restèrent invinciblement rétrogrades. Il ne fut jamais qu'un inventeur borné, et les conceptions qui lui sont propres n'ont rien de grandiose. Entre Timoteo et Raphaël, il y a la même distance qu'entre la Madeleine de Bologne et le tableau appartenant à M. Morris Moore; c'est la distance qui sépare le talent du génie. Qu'on nous montre une figure d'une beauté égale à celle de l'Apollon, conçue avec cette élévation, exécutée avec cette délicatesse et en même temps avec cette vigueur et cette précision; que les titres qui donneront une pareille figure à Timoteo delle Vite soient incontestables, et nous nous rangerons alors à l'idée que nous combattons aujourd'hui. Jusqu'à ce que cette preuve nous soit fournie, nous garderons notre opinion, et ne pourrons nous décider à adopter comme une vérité ce qui n'est qu'une hypothèse, en

dehors de toute donnée exacte, en dehors même de toute vraisemblance.

Pourquoi, si l'on veut absolument, en présence de ce tableau, trouver des noms étrangers à celui de Raphaël, pourquoi ne pas nommer Raffaellino del Colle, ou Raffaele del Garbo? Ces noms seraient au moins aussi vraisemblables que celui de Timoteo delle Vite. Pourquoi ne pas chercher aussi parmi les grands dessinateurs florentins de la seconde moitié du xve siècle? Le goût et le style de cette peinture rappellent parfaitement les tendances qui dirigeaient alors l'école florentine : c'est le même amour de la nature qu'illumine déjà l'esprit de l'antiquité. Enfin pourquoi ne pas nommer Pérugin? La tête d'Apollon rappellerait plus encore peut-être l'illustre maître du Sanzio.

Mais non, ce n'est ni Pierre Vannucci, ni aucun Florentin, ni Timoteo delle Vite, ni Francia, ni Mantegna, qu'il faut nommer ici : c'est Raphaël lui-même, car il est là tout entier. La main qui a peint l'Apollon et le Marsyas, s'était exercée déjà en présence du marbre antique de la *Libreria* de Sienne, et avait peint le groupe des *Trois Grâces*, si belles et si chastes dans leur nudité. Ces deux tableaux se rappellent mutuellement par plus d'un point ; c'est la même transparence de tons et la même finesse de touche ; c'est le même pinceau exprimant la même élégance, le même calme, la même candeur naïve et charmante; c'est le même esprit jeune encore, mais toujours inspiré, qui cherche et qui trouve l'idéal chrétien dans la pure beauté des formes antiques. Seulement l'Apollon marque dans Raphaël un progrès sensible sur les Grâces. A Sienne, l'antiquité venait de se révéler pour la première fois au *divin jeune homme*, et le tableau de lord Ward était né de cette soudaine initiation. A Florence, le Sanzio put voir et étudier un grand nombre de ces illustres débris et s'en assimiler les grandes beautés; il fit plus encore, il interrogea les dessinateurs toscans qui lui avaient préparé la voie, il remonta à la source où avaient puisé les Masaccio et les Filippino Lippi, il étudia la nature elle-même, et voyant ainsi face à face la matière et l'esprit, il peignit les deux figures de Marsyas et d'Apollon, qui font du tableau appartenant à M. Morris Moore l'un des monuments les plus précieux de la plus grande époque de l'art moderne.

Ce tableau est donc véritablement l'œuvre du Sanzio : il témoigne avec la plus haute éloquence des qualités les plus intimes de cet incomparable génie; il montre avec évidence, non-seulement le sentiment et l'esprit du maître, mais encore toutes ses habitudes de dessiner et de peindre. L'influence péruginesque s'y fait voir encore, mais avec une tendance manifeste à briser tous les liens qui avaient entravé la marche des

anciennes écoles. Il n'y a plus rien ici de la manière monotone et invariable du Pérugin; au contraire, la réalité et la vie sont élevées par l'idéal à une prodigieuse puissance. Quant aux procédés matériels, on les oublie, tant ils tiennent peu de place dans ce chef-d'œuvre; et cependant ce sont bien ceux que Raphaël a employés dans les pages les plus incontestables qui illustrent cette période de sa vie (1504-1505). Quelle science, et en même temps quelle simplicité! quelle fraîcheur d'inspiration! quelle indépendance déjà, et quelle originalité! quelle solidité, quel relief dans cette peinture! et comme le travail, comme la manière de faire sont peu déguisés! quelle sincérité dans cette exécution qui laisse tout apercevoir, depuis le trait primitif du carton décalqué, jusqu'aux hachures transparentes et fines par lesquelles Raphaël terminait ses plus précieux ouvrages. Qu'on se rappelle la Vierge de la maison Connestabili à Pérouse, *la Madonna del Giardino* de la galerie du Belvédère, *le Sposalizio* de Brera, *le Rêve du Chevalier* de la Galerie Nationale, *la Belle Jardinière* et *le petit saint Georges* du Louvre, *la Vierge au Chardonneret* de la Tribune et *la Mise au Tombeau* du palais Borghèse, et l'on sera convaincu que le maître qui a peint ces tableaux, a peint aussi le tableau d'*Apollon et Marsyas*. On verra de plus que, comme date, ce dernier tableau doit être placé après *le Sposalizio* et avant *la Mise au Tombeau*, et qu'il appartient à ce qu'on pourrait appeler l'époque florentine du talent de Raphaël, alors que son pinceau, ayant encore quelques-unes des allures de l'école de Pérouse, était sous le charme de la belle couleur du *Frate*.

D'ailleurs rien ne manque à ce tableau pour témoigner en faveur de son authenticité, et les preuves matérielles les plus irrécusables viennent convaincre ceux auxquels les preuves tirées de l'étude même de l'œuvre ne suffiraient pas. En effet, sans parler du monogramme de Raphaël qu'on découvre au milieu des ornements d'or qui décorent le carquois d'Apollon, le dessin de ce tableau existe dans la collection de l'Académie des beaux-arts à Venise, et le catalogue le mentionne avec raison comme une *œuvre de perfection rare, dans laquelle Raphaël montre toute son élégance*[1]. C'est un dessin fait à la pointe d'argent, puis lavé à l'aquarelle et rehaussé de lumières blanches[2]. C'est plus qu'un dessin, c'est un carton dans lequel les figures, parfaitement étudiées, sont exactement de la même grandeur que sur le tableau, et ont conservé dans leurs contours la trace

1. Opera di rara perfezione, in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza.

2. La photographie a mal reproduit ce dessin. La teinte rose du papier sur lequel il est fait, donne un fond trop fortement nuancé pour que la délicatesse des traits de la pointe d'argent puisse être appréciée.

de la pointe qui a servi à les décalquer. Cependant, même dans ces figures, le tableau est très-supérieur au dessin. Ainsi la tête du dieu porte un degré d'idéal bien plus élevé dans la peinture. Marsyas, dans le dessin, est déshonoré par des oreilles d'âne, tandis que dans le tableau Raphaël a rejeté ce moyen trivial d'exprimer sa pensée. Quant aux accessoires et au paysage, ils diffèrent totalement. Un arbre s'élève malencontreusement entre les deux personnages dans le carton de Venise; cet arbre a disparu dans le tableau, il n'en existe plus que la souche, à laquelle est suspendue la lyre d'Apollon. De plus, les montagnes du fond, au lieu de venir couper le cou du dieu, ont été très-habilement abaissées au-dessous de son épaule. Enfin tous les charmants détails de ce paysage, toutes les lignes harmonieuses qui forment à ce tableau un si magnifique horizon, ne sont pas même indiqués dans le dessin.

Chose étrange! aussitôt que M. Morris Moore eut acquis le tableau qui avait appartenu à M. Duroveray, aussitôt que les lumineuses beautés de ce chef-d'œuvre eurent été mises en évidence, le dessin, jusqu'alors publiquement exposé dans les galeries de l'Académie de Venise, rentra subitement dans l'obscurité des cartons. Au moment où ce document devenait si précieux pour l'histoire de l'art, il fut tout à coup soustrait aux regards du public [1]. On fit plus; dénaturant une note écrite au crayon par le comte Cicognara [2], on tenta de s'appuyer sur le dessin pour attribuer le tableau à Mantegna. Enfin, forcé de se rendre à l'évidence et de reconnaître dans ce dessin la main qu'on y avait vue jusqu'alors, la main même de Raphaël, on donna le tableau au Francia, et l'on prétendit que le Sanzio avait fait l'étude qu'on voit à Venise, d'après l'œuvre originale de Raibolini. Mais de pareilles assertions ne pouvaient se produire que dans l'obscurité, et il suffisait, pour les anéantir, de remettre en lumière le dessin qu'on s'obstinait à cacher. Maintenant que ce dessin a repris sa place au grand jour, rien n'est plus facile que de se convaincre de la vérité. D'abord la main de Raphaël est évidente dans ce carton, et il suffit, pour en avoir la preuve, de regarder par comparaison tous les admirables dessins du Sanzio qui figurent à côté dans la même galerie. Ensuite ce dessin est la première pensée du maître, et cela ressort du parallèle que chacun peut faire maintenant entre

1. V. le *Monitore Toscano* du 4 juin 1857, et le *Corriere Italiano* du 13 mai.

2. En écrivant, sur la marge qui se trouve au bas de ce dessin, le nom de Benedetto Montagna, qui n'a d'ailleurs rien de commun avec Andrea Mantegna, il est certain que le comte Cicognara avait voulu simplement rappeler la gravure presque grotesque par laquelle Benedetto avait illustré le même sujet : car s'il s'était agi d'indiquer l'artiste qui avait dessiné les figures d'Apollon et de Marsyas, le nom de Benedetto Montagna eût été le dernier auquel il eût fallu songer.

le dessin et le tableau. Si Raphaël a fait œuvre de copiste dans le dessin, on est forcé de convenir qu'il a atténué les beautés de son modèle, et qu'il a modifié la pensée originale pour l'abaisser et l'amoindrir. Mais qui donc ne protesterait pas aussitôt avec énergie contre une pareille supposition? On peut voir au musée de Venise même des dessins où le Sanzio a copié Pérugin et Mantegna : ces dessins sont là pour montrer que le jeune homme qui cherchait à pénétrer l'esprit des maîtres, portait en lui une flamme divine qui éclairait d'un jour nouveau, même la pensée des autres. Du dessin au tableau, il y a progrès, et progrès sensible : donc le dessin ne saurait être de Raphaël, si le tableau n'en est pas; et réciproquement, si le dessin est de Raphael, le tableau ne peut avoir été peint par aucun autre. Or, personne ne pouvant sérieusement contester l'authenticité du dessin, nous en concluons qu'il est également impossible de nier l'authenticité du tableau.

Mais, dira-t-on peut-être encore, où sont les preuves historiques?... En effet, ces preuves manquent jusqu'à un certain point, et Vasari, le premier qui ait écrit la vie de Raphaël, ne parle pas du tableau d'*Apollon et Marsyas*. Mais Vasari, souvent très-inexact dans ses assertions, est surtout très-incomplet dans ses nomenclatures. Vasari, qui faisait son dieu de Michel-Ange, a-t-il parlé des tableaux que ce grand homme dut peindre dans sa jeunesse? M. Morris Moore lui-même n'a-t-il pas signalé le premier, en 1853, dans la presse anglaise et jusque devant la Chambre des communes, le tableau du Buonarotti, qui jeta un si grand éclat sur l'exposition de Manchester, et que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait graver? Et cependant c'est faute de preuves historiques sans doute que ce monument resta, pendant douze à quatorze ans, publiquement exposé à Londres sous le nom de Ghirlandajo, offert à tous et méconnu de tous. — Du reste, l'histoire elle-même pourra peut-être nous aider à découvrir la date et la destination première du tableau d'*Apollon et Marsyas*. En effet, Vasari nous apprend que Raphaël peignit, pendant son second séjour à Florence, deux tableaux qu'il donna à Taddeo Taddei, et il ajoute que ces tableaux rappelaient encore l'ancienne manière du Pérugin, mais qu'ils témoignaient en même temps d'une autre manière très-préférable que le Sanzio devait à ses nouvelles études. L'histoire a suivi pas à pas l'un de ces tableaux[1], mais elle a complétement perdu la trace de l'autre. Eh bien, pourquoi cet autre tableau ne serait-il pas celui qui nous occupe? Il aurait alors été peint au commencement de l'année 1505, et cette date

1. Il fut acquis par la maison d'Autriche, et se trouve maintenant dans la galerie du Belvédère, où il est connu sous le nom de *la Madonna del Giardino*.

rappelle très-exactement la période du talent de Raphaël, à laquelle correspond cette peinture. En outre Baldinucci nous apprend que de son temps, c'est-à-dire vers le milieu du XVIIe siècle, ce tableau n'était déjà plus dans la maison Taddei, et Bottari ajoute, comme un *on dit*, qu'il avait été vendu à Londres moyenant 24,000 écus.

..... Mais ce ne sont là que des conjectures, auxquelles je n'accorderais qu'une médiocre importance, si je n'avais puisé préalablement mes preuves dans l'étude attentive et bien des fois répétée de l'œuvre elle-même. On ne doit certainement accueillir qu'avec une extrême méfiance des noms tels que ceux de Raphaël et de Michel-Ange prononcés en présence d'œuvres jusqu'alors ignorées; et lorsqu'il y a un an je visitais pour la première fois ce tableau, il est certain que j'arrivais avec un sourire d'incrédulité sur les lèvres. Fasciné dès l'abord par le charme et l'harmonie toute-puissante de cette belle peinture, j'ai voulu résister, j'ai lutté contre mon admiration, j'ai essayé de prononcer tous les grands noms italiens du commencement du XVIe siècle, et je puis dire que c'est à force de vouloir douter que je suis arrivé à être convaincu. Invité à formuler mon opinion dans une publication spécialement consacrée aux arts, j'aurais décliné cet honneur, si je n'avais été soutenu par cette idée, que lorsqu'on croit posséder une vérité, on ne saurait trop haut la dire, même après que tant d'autres l'ont dite déjà beaucoup mieux, sans doute, et avec plus d'autorité.

F.-A. GRUYER.



SALON DE 1859

XIII

L'inquiétude des intelligences et la lutte des méthodes hostiles, que nous avons dû signaler en rendant compte de l'exposition de peinture, ne sont guère moins visibles dans les genres secondaires qui s'y rattachent : le dessin, l'aquarelle, le pastel, la miniature. Ici encore, les écoles se disputent et se contrarient. Bien que les ambitions soient moins hautes, les cadres plus restreints, c'est la même incertitude, c'est toujours la confusion des langues. Mais que de talent, que d'esprit du moins, déployé dans ces œuvres du crayon ou de la plume, dans ces aquarelles gouachées avec le brio de la fantaisie en liesse, ou caressées patiemment avec la sincérité des anciens enlumineurs de missels ! Si, lorsqu'elle arrive devant ces productions intéressantes, la critique n'était pas un peu lassée de ses promenades antérieures, elle y trouverait sans doute plus d'une occasion d'admirer, et peut-être aussi de se plaindre.

Le crayon noir surtout fait des merveilles : M. Alexandre Bida s'en sert avec une adresse, une loyauté qui, déjà cent fois appréciées, ne se démentent jamais. *La Prédication dans le Liban*, *le Corps de garde d'Arnautes*, *la Prière*, sont des compositions compliquées et savantes, qui ont autant de valeur et de charme que bien des tableaux applaudis. Le caractère des types orientaux et la saveur locale des costumes y sont admirablement exprimés. Impuissant à varier les formules d'un éloge dont M. Bida n'a plus besoin, je ne puis, au risque de me tromper, que lui faire une critique d'Allemand, et je la lui abandonne pour ce qu'elle vaut. Il me semble donc que les dessins de M. Bida sont trop bien faits, ou du moins qu'ils sont trop également faits dans les parties accessoires, dans les figures secondaires de ses ingénieuses compositions. M. Bida ne se contente pas du *bien;* il a la préoccupation du *mieux*, et, quoique cette recherche de la perfection ne lui ait pas nui encore, il y a peut-être là, pour l'avenir, le commencement d'un danger.

Dans un genre moins élevé, M. Bellel continue la série de ses paysages au fusain, et il s'y montre fort habile : toutefois, il doit aussi surveiller son crayon, car dans l'un de ses dessins, il y a des noirs trop intenses et des figures qui évidemment ne sont pas à leur plan. Un jeune talent, qui s'est fait connaître dans les expositions provinciales, M. Appian, le dépasse déjà de beaucoup. Ses paysages sont pleins de gravité, de poésie et de lumière.

Parmi les aquarellistes, MM. Tourny et M. Pollet cherchent la sévérité du dessin et de l'expression, et occupent dans leur art spécial une place analogue à celle que M. Hippolyte Flandrin a conquise dans le portrait à l'huile. Un grand goût d'arrangement, une distinction rare recommandent surtout les aquarelles de M. Pollet, où le caractère individuel des personnages est si curieusement écrit. Dans un procédé plus libre et moins inquiet de la forme, les noms que nous aurions à citer seraient ceux que nous avons eu si souvent occasion d'écrire. Il faudrait parler de M. Wyld, qui, dans ses *Vues de Bagnères de Bigorre*, associe, à la vivacité de ton des aquarellistes anglais, l'esprit d'une main française ; de M. Pils, plus fort cette année dans ses *Artilleurs* que dans sa peinture à l'huile ou dans ses portraits, et enfin du vétéran de l'aquarelle, M. Eugène Lami, le maître aux méthodes hardies, à la pratique leste et vive. Son éventail (*Un Bal d'Opéra*) est tout à fait charmant. Charmantes aussi, mais trop peu sérieuses, sont les illustrations qu'il a faites pour *le Spectacle dans un fauteuil* et pour les poésies d'Alfred de Musset. M. Eugène Lami serait-il de ceux qui ne voient dans le poëte de *Rolla* qu'un moqueur enivré d'une éternelle ironie ? Hélas ! Musset est mieux que cela : son œuvre et sa vie sont pleines de larmes, et n'a-t-il pas lui-même trahi son secret lorsqu'il a dit :

> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots!

M. Eugène Lami raconte *le Chandelier* et *les Caprices de Marianne*, comme son cousin germain M. Isabey a redit le naufrage de *l'Austria*, avec de folles gaietés et de petillants éclats de rire. Pauvre Musset ! cher poëte aux chansons douloureuses !... Il est mort hier à peine, et déjà nous ne le comprenons plus !

Les portraitistes au pastel, aussi nombreux que de coutume, faiblissent visiblement. C'est là pour beaucoup d'entre nous une amère déconvenue ; car nous avions espéré un résultat tout contraire. Mais les artistes sur lesquels nous avions cru pouvoir compter démentent leurs plus solennelles promesses. Aussi n'est-ce point dans les productions des illustres,

mais dans celles des inconnus qu'il faut étudier aujourd'hui la peinture au crayon de couleur. Un artiste de province, M. Muraton, expose deux portraits, d'une exécution peut-être un peu timide, mais d'un modelé étudié avec une patience heureuse. De son côté, une femme, mademoiselle Mélanie Paigné, se montre plus savante que les maîtres dans ses belles fleurs — pavots aux éclatants pétales, roses trémières, liserons bleus — délicates et vigoureuses merveilles qui pourraient servir de leçons à nos meilleurs « fleuristes » et à M. Saint-Jean plus qu'à tout autre.

La miniature, si l'on n'y prend garde, va aussi devenir un art féminin. Il serait de mauvais goût de s'en plaindre; il conviendrait peu de refuser aux femmes le droit à la peinture, en un temps où ces chères souveraines ont fait, dans un domaine qui leur appartient autant qu'à nous, de si heureuses entreprises, et alors surtout que l'art, cultivé dans les plus nobles maisons, a occupé des mains presque royales. Laissons-nous battre aujourd'hui par ces douces conquérantes : nous prendrons une autre fois notre revanche. M. de Pommayrac soutient seul l'honneur du drapeau : autour de lui se presse un groupe de miniaturistes aux doigts roses : madame Camille Isbert, qui a reçu les leçons de Meuret, et qui montre un pinceau délicat; madame Lehaut, si savante aux piquants caprices de la gouache; mademoiselle Solon, dont le coloris lumineux et fin fait presque oublier qu'elle traite la forme avec trop de caprice; madame Lapoter, qui cherche peut-être un peu péniblement la ressemblance, mais qui la trouve; et une nouvelle venue, mademoiselle Eugénie Morin, qui fait à la fois de la miniature et de l'aquarelle, et qui, dans ses portraits de femmes ou de jeunes filles, prouve qu'elle saura bientôt tous les chemins de l'élégance.

Ce qui manque à nos miniaturistes, c'est une qualité infiniment précieuse, et à vrai dire indispensable dans les ouvrages d'une dimension restreinte, l'esprit de la touche, ce je ne sais quoi de décidé et de vif que nos maîtres ont eu autrefois, et qui a permis de saluer, dans Hall par exemple, un disciple lointain de Van Dyck. Il n'est pas mauvais que les peintres de portraits en petit étudient curieusement et achèvent d'un pinceau attentif le visage de leurs modèles, mais les accessoires, les vêtements, les paysages doivent être traités bravement et à la flamande. De même, si quelque chose fait défaut à nos dessinateurs, c'est l'imprévu, la hardiesse, l'audace primesautière. C'est un peu leur faute assurément, mais c'est aussi celle de nos habitudes qui ne leur permettent pas d'exposer à la solennelle lumière du Salon, les croquis naïfs, les larges ébauches que leur inspire l'étude de la nature ou que leur dicte la fantaisie. Il est malheureusement convenu qu'on ne peut se présenter à l'exposition qu'en toilette

d'apparat: aussi garde-t-on pour l'atelier les dessins peu faits, les rapides esquisses qui, venues du premier jet, sont souvent si supérieures à l'édition corrigée du même motif. Nous aimerions que nos dessinateurs voulussent bien s'enhardir quelque peu et envoyer parfois au Salon des œuvres qui, plus librement traitées, exprimeraient davantage le caractère de leur talent. Mais les années nous ont rendus sages, et des défauts heureux que nous avions naguère, il ne nous reste même plus l'imprudence,

XIV

L'esprit français a de terribles exigences : il ne s'intéresse à un art que lorsqu'il le voit progresser ou du moins changer sans cesse ; dès qu'un résultat connu se produit et se répète, dès qu'une école s'immobilise, l'attention publique se lasse et la curiosité se porte ailleurs. Notre inconstance en est venue au point de dédaigner la gravure, ce grand art, qui fut naguère une des gloires du pays et qui compte encore parmi nous de si savants praticiens. Nous croyons sincèrement que le patient effort du burin moderne est digne d'une attention meilleure, et nous avouons naïvement avoir étudié avec un vif intérêt les gravures exposées au Salon.

Beaucoup de ces planches, il est vrai, sont déjà connues du public, qui les a vues ou qui les peut voir tous les jours exposées aux vitres des marchands. Elles ne sauraient donc avoir l'attrait de l'imprévu; d'autres, comme la *Jane Gray*, de M. Mercuri, sont célèbres avant d'être terminées. Commencée il y a vingt-quatre ans par un artiste qui, — Charles Blanc le disait l'autre jour, — « se croit diligent et qui n'est qu'admirable, » cette estampe a déjà été appréciée par de meilleurs juges, et nous ne pourrions qu'affaiblir leur sentiment en le reproduisant. Pour nous, ce qui nous frappe d'abord dans cette gravure, c'est que M. Mercuri, si intelligent toujours de tout ce qui touche au dessin, a bien vite reconnu la nécessité de corriger dans sa traduction les fautes de l'original. On se rappelle notamment dans le tableau de Paul Delaroche, les pauvres figures des deux suivantes qui, saisies de douleur, se tiennent au second plan, l'une affaissée au pied du lourd pilier, l'autre retournée et appuyée contre la muraille. Il n'y a guère dans la peinture moderne de figures plus sèches et plus plates. M. Mercuri a, de sa pointe la plus fine, réparé le mal et donné du relief aux deux dames éplorées. Certaines pauvretés de forme ont également été corrigées. Quant au soin, à l'habileté mécanique

que l'auteur a apportés au rendu des étoffes et des accessoires, nulle parole ne pourrait en faire un assez vif éloge. Cette égalité de travail, cet abus de la perfection, ont naturellement tempéré l'effet de l'ensemble; mais, quoi qu'il en soit, la gravure est de beaucoup supérieure au tableau; et si la patience était, comme on l'a prétendu, le commencement du génie, M. Mercuri prendrait sa place dans le groupe des privilégiés et des forts.

Nous l'avons déjà dit, la reproduction trop assidue des œuvres d'une valeur secondaire peut donner au burin des habitudes mauvaises. M. Jules François, qui est pourtant si habile, est aujourd'hui la victime de l'éducation qu'il s'est faite. Il demeure un traducteur excellent de Delaroche : les nouvelles planches qu'il expose d'après ce maître laissent peu à désirer; et, s'il faut citer un exemple, la tête de la *Mater Dolorosa* est tout à fait réussie; mais une trop constante étude des tableaux de ce peintre sage, a certainement refroidi l'exécution de M. François, et nous en trouvons une preuve dans son estampe du *Galant Militaire*. Malgré le talent qu'il a montré dans l'interprétation de ce précieux chef d'œuvre, M. François a gravé Terburg comme il aurait gravé Delaroche, oubliant qu'il avait affaire à un coloriste, et peu soucieux de respecter les valeurs de tons et les oppositions de nuances qui donnent à cette composition un éclat si doux, une séduction si intime et si pénétrante.

M. Auguste Blanchard n'a pas eu le bonheur de traduire l'œuvre d'un maître, et son rôle n'en a été que plus difficile. Appelé à graver le *Congrès de Paris* de M. Édouard Dubufe, il a eu à combler les lacunes de l'original, à dessiner ce qui n'était qu'indiqué, à compléter, en l'accusant avec plus de précision, la ressemblance des personnages historiques qui figurent dans cette scène. Cette entreprise eût semblé folle à plusieurs : M. Blanchard s'en est tiré avec esprit, car lorsque son modèle se taisait, il a courageusement pris la parole à sa place. Il est infiniment honorable pour le burin moderne d'avoir pu à ce point accentuer l'inconsistance et donner une forme au néant.

La plus remarquable planche exposée cette année est due à M. Joseph Keller, de Dusseldorf, qui a gravé avec un talent rare la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël. M. Keller n'est pas un inconnu pour nous. On a vu de lui, entre autres gravures, le *Christ et les saintes Femmes* d'Ary Scheffer, et quelques estampes religieuses; mais il a fait cette fois un plus vaillant effort, et le chef de l'école romaine lui a porté bonheur. A regarder les choses de près, on trouverait peut-être que le caractère de quelques têtes a été un peu modifié par M. Keller, et affadi dans le sens des maîtres catholiques de Dusseldorf; toutefois il y a dans cette savante page un profond respect pour Raphaël, une grande sévérité de dessin et

une souplesse de travail qui en font une des meilleures estampes qui, depuis longtemps, nous soient venues d'Allemagne.

Dans un genre qui touche de moins près à l'art austère, MM. Pollet et Masson ont mis en commun leur science pour reproduire un superbe dessin de M. Bida, le *Mur de Salomon.* Il était impossible, croyons-nous, de se montrer plus fidèle au caractère de l'œuvre originale. Il est vrai que MM. Pollet et Masson avaient sous les yeux un dessin qui lui-même était déjà presque une gravure, en ce sens que les noirs devant rester noirs, les blancs devant demeurer blancs, ils n'avaient à faire aucune de ces transpositions chanceuses que les graveurs doivent essayer lorsqu'ils traduisent un tableau varié et multiple dans sa coloration, problème presque insoluble, que les graveurs de l'école de Rubens ont seuls osé attaquer avec vaillance.

On connaît la série de dessins originaux des grands maîtres reproduits en fac-simile par M. Alphonse Leroy. Nous avons dit ailleurs notre sentiment sur cette entreprise hardie, l'une de celles qui honorent le plus la gravure moderne. M. Leroy dissimule modestement sa propre individualité pour laisser le premier rôle à Raphaël, à Michel-Ange, à André del Sarte, à Corrége. Dans ses versions, admirablement exactes, ces nobles peintres gardent leur accentuation personnelle, leur grâce ou leur splendeur originales. M. Brevière a reproduit aussi avec bonheur deux beaux dessins de Primatice et de Géricault; enfin un artiste, fidèle aux traditions des grandes écoles, M. Adolphe Salmon, a traduit d'une pointe sûre et fine un admirable crayon de M. Ingres, double portrait où se groupent, avec une sorte de solennité familière, les effigies de madame la comtesse d'Agoult et de sa fille. Il est difficile d'attaquer le cuivre avec plus de précision et de finesse, et de mêler plus heureusement la sévérité à l'élégance.

L'eau-forte a deux raisons pour nous intéresser. Procédé rapide et libre, elle reproduit, en y ajoutant un peu de son caprice, les œuvres des maîtres, et, d'un autre côté, en permettant à la fantaisie de l'artiste de s'exprimer sans intermédiaire fâcheux, elle devient un moyen de création, un art original. Le portrait de Théophile Gautier par M. Bracquemond ne suffit peut-être pas à faire apprécier la spirituelle vigueur de l'artiste; mais M. Bracquemond a sur le métier une œuvre plus importante, l'*Érasme* d'Holbein ; et ce que la critique a de mieux à faire aujourd'hui, c'est de prendre patience. M. Flameng, qui réussit surtout à graver les coloristes, a reproduit avec beaucoup de finesse un profil délicat et pur comme un camée antique, et il a envoyé en outre au Salon une eau-forte que les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* n'ont pas oubliée, le charmant portrait de mistress Graham, par Gainsborough. Ceux qui ont eu,

comme nous, la joie d'admirer, à Manchester, l'œuvre originale, s'accorderont à reconnaître que le jeune artiste a rendu avec une singulière adresse le caractère de la peinture de Gainsborough, et surtout la capricieuse richesse de ce costume, où les tons roses du satin, la noire dentelle et les plumes blanches s'harmonisent dans un si piquant ensemble.

Les maîtres du paysage à l'eau-forte sont absents : rien de Daubigny ni de Jacque; rien non plus de Millet. Mais ils sont remplacés cette année par des talents nouveaux qui déjà montrent dans le maniement de la pointe beaucoup d'habileté et d'esprit. Les amateurs ont remarqué les légers croquis de M. F. de Saint-Étienne, la *Vue de la Bièvre*, de M. Péquegnot, les petits paysages de M. Ségé, et ceux aussi que nous envoie de Nantes un savant archéologue, qui est en même temps un artiste, M. le baron de Wismes : le *Hangar à Cosqueville*, la *Baraque à Sillé-le-Guillaume*, sont des planches qui révèlent, de la part de l'auteur, une profonde connaissance de l'eau-forte et de ses plus secrètes ressources. Les arbres, leurs branchages emmêlés, leurs feuilles légères y sont surtout traités avec une grande délicatesse d'outil. Le seul tort de M. de Wismes est peut-être de se donner trop de peine et de charger de travaux excessifs des cuivres qui, plus négligés en certaines parties, produiraient au tirage des effets plus frappants, des oppositions plus contrastées.

Les graveurs sur bois font aussi la faute de vouloir tout dire. Je crois reconnaître chez quelques-uns d'entre eux, et même chez les habiles, la prétention de lutter avec le burin. C'est se méprendre sur la portée de l'art qu'ils pratiquent. Il nous souvient qu'il y a quelques années, lorsque les livres illustrés revinrent à la mode, on gravait d'une manière plus légère, plus libre, moins amoureuse de ces noirs profonds qui font tache sur la page blanche du volume. Les Anglais, qui ont été nos initiateurs dans cette charmante industrie, y mettent plus de réserve et de sagesse.

Il n'entre pas, d'ailleurs, dans notre pensée de refuser à nos graveurs les mérites qui leur sont universellement reconnus. MM. Adrien Lavieille, Gusmand, Guillaume, Chapon, Sargent, et bien d'autres encore, dont l'*Histoire des Peintres* a fait connaître les noms, entament le bois avec une décision souveraine et demeurent, presque toujours, fidèles au caractère des œuvres qu'ils reproduisent. Nous nous bornerons à faire remarquer à l'un de ces habiles praticiens, M. Sargent, que, dans ses gravures d'après les paysages de Constable, il a visiblement abusé de la vigueur. Le paysagiste de Dedham a un goût marqué pour les colorations chaudes, et les verdures intenses, mais il se garde bien de tomber dans les noirs, et il reste lumineux même dans les ombres. Tous ceux qui ont fait quelque étude de la gravure sur bois savent d'ailleurs combien les procédés du

tirage importent à la valeur des résultats. De grands progrès en ce sens ont été faits par les maîtres de la typographie française ; toutefois, ce ne sera surprendre personne que de dire que sur ce point, comme sur tant d'autres, il nous reste encore quelque chose à apprendre [1].

Quant à la lithographie, qui occupe aujourd'hui de si savants crayons, elle touche à la perfection relative qu'il lui a été donné d'atteindre.



Deux maîtres, célèbres à bon droit, MM. Mouilleron et Eugène Le Roux, ont achevé des planches dont l'historien futur de l'art lithographique

1. Nos lecteurs trouveront ici, comme échantillons des progrès récemment accomplis par la gravure sur bois, deux planches qui, terminées depuis l'ouverture du Salon, doivent prendre place dans les livraisons prochaines de l'*Histoire des peintres;* ce beau livre, dont la *Gazette des Beaux-Arts* est trop proche parente pour qu'il lui soit permis d'en faire l'éloge tout haut. La première de ces gravures, œuvre de M. Chapon, est un portrait délicat et large du peintre H. Fuseli; la seconde, qui est due à M. Delangle, reproduit finement une composition familière de Jeaurat.

devra infailliblement tenir compte. Le merveilleux Rembrandt du musée d'Asmterdam, *la Ronde de Nuit* — nous laissons aujourd'hui à ce tableau, par respect pour la tradition, le titre qui lui convient si peu — *la Ronde*



A. PAQUIER D E. JEAURAT PINX. DELANGLE. SC

de Nuit, disons-nous, a trouvé dans M. Mouilleron un traducteur excellent. Son crayon robuste se montre plein de franchise et d'éclat dans cette lithographie, à la fois chaleureuse et transparente : il nous semble seulement que l'habile artiste a marqué d'un trait peut-être un peu trop précis les silhouettes de quelques-uns des personnages du second plan ;

dans le chef-d'œuvre du maître hollandais, ces figures seraient, si nous ne nous trompons, plus enveloppées, plus noyées dans le demi-jour d'une mystérieuse lumière. *La Ronde de Nuit* n'en restera pas moins une des plus vaillantes pages de la lithographie moderne.

Il en faudrait dire autant des planches où M. Le Roux a reproduit deux des beaux dessins de Decamps, *Samson tournant la meule*, et *Samson renversant les colonnes du temple*. M. Le Roux n'est ni moins énergique, ni moins lumineux que son modèle. De grandes qualités de vigueur et d'harmonie recommandent aussi les lithographies de M. Pirodon, d'après les chiens de M. Jadin, les poétiques fantaisies de M. Célestin Nanteuil, et les héroïques dessins que M. Raffet consacre au souvenir du siége de Rome. Dans un paysage d'après M. Paul Flandrin, M. Jules Laurens a donné aux arbres, au ciel, aux terrains, une grâce molle et douce qui manque à l'original. Enfin, M. Soulange-Teissier, qui se complaît aux choses difficiles, a aussi corrigé avec bonheur quelques-uns des détails de la *Prise de Malakoff*, de M. Yvon. Bien que sa planche ne soit pas parfaite, elle révèle un puissant effort, elle est d'un bel effet, et, par ses dimensions exceptionnelles, elle ajoute aux qualités qui sont ordinaires à l'auteur, le mérite de la difficulté vaincue.

Ainsi, considérée dans son ensemble. l'exposition des lithographes est digne qu'on l'étudie. Leur art, si timide à son début, donne sous leur crayon enhardi des résultats faits pour surprendre. L'influence des coloristes n'a pas été pour peu de chose dans ces conquêtes inespérées. Si l'on s'occupe encore de lithographie dans les régions extrà-mondaines qu'habitent aujourd'hui Senefelder et M. de Lasteyrie, ils doivent échanger à toute heure les exclamations d'une joie étonnée. Lorsqu'ils épelaient péniblement les premiers mots de la langue nouvelle, ils ne pouvaient prévoir les merveilles qu'il était donné à leurs disciples de produire. Ainsi l'imprévu est au fond de toutes choses, et les plus petites semences produisent parfois de grands arbres. C'est pourquoi, si rudimentaire et si peu dégrossie que soit une idée à son apparition première, il ne faut en désespérer jamais.

XV

L'architecture est un art de tradition. Nous le savons par les monuments et par les livres, et, s'il nous prenait envie de l'oublier une minute, les architectes ne manqueraient pas de nous le rappeler. Beaucoup passent pour habiles dans l'art de construire, parce qu'ils possèdent l'art d'imi-

ter; à les entendre, l'érudition équivaudrait presque au génie, et telle est notre indulgence à leur égard que nous avons plus d'une fois pris pour du talent ce qui n'était peut-être que de la mémoire. Les architectes savent notre faiblesse et ils en abusent. Qu'ils aient cherché leur idéal dans les splendeurs du temple grec ou qu'ils l'aient demandé à l'église du moyen âge, ils ont conquis dans l'imitation du passé leur brevet de maîtrise. Ils le font bien voir dans les monuments qu'ils édifient. Au Salon, leur système se montre avec plus d'évidence encore, car la plupart d'entre eux se contentent d'exposer des études d'un intérêt purement rétrospectif.

Une visite dans les galeries d'architecture ne saurait donc nous promettre que peu de surprises : toutefois on y peut rencontrer quelques projets bien conçus, quelques plans d'une certaine utilité pratique. M. Tony Desjardins expose les dessins du marché couvert qu'il a bâti à Lyon en 1858 : il a heureusement appliqué, dans cette construction qui paraît à la fois solide et légère, le principe, déjà employé pour l'installation des halles de Paris, du mélange de la pierre et de la fonte, système fécond et dont nous sommes autorisés à attendre d'excellents résultats. La façade du marché de M. Desjardins est simple et de bon goût : il nous semble seulement, que, disposant d'éléments divers par la forme comme par la couleur, l'auteur eût pu trouver un mode d'ornementation qui réunît dans un ensemble plus harmonique les fortes assises de la pierre avec les colonnettes et les cintres de fer qu'elles supportent.

M. Victor Baltard, qui s'occupe avec un grand zèle de l'embellissement de Paris, n'est pas satisfait de la façade, inachevée d'ailleurs, que Mansard de Jouy a appliquée, sous Louis XVI, devant l'église Saint-Eustache. Son mécontentement n'a rien que d'honorable, et nous partageons ses tristesses. Pour remédier au mal, il propose de reconstruire, en la modifiant, cette façade malheureuse, et de la couronner par une flèche centrale. Le projet de M. Baltard, très-acceptable dans son principe, ne nous paraît pas aussi satisfaisant sous le rapport de la forme. Un goût lourdement académique a présidé à sa conception, qui essaie sans doute de reproduire les motifs de la Renaissance, mais qui abonde en angles droits et en lignes pauvres. Saint-Eustache est un monument de transition ; l'art qui va finir, l'art qui commence, s'y combinent dans une proportion qui devra être respectée par le futur architecte de la façade à reconstruire. Il me semble que M. Baltard s'est donné gratuitement une peine inutile : la solution du problème se dégagera d'elle-même pour qui voudra étudier l'admirable portail de la façade latérale de l'église.

Un ancien prix de Rome, M. Tetaz, présente un projet de reconstruction

de l'Académie impériale de musique. Il a bien fait de s'occuper d'une question qui, momentanément écartée, sera sans doute prochainement remise à l'ordre du jour; car Paris s'attriste à la pensée qu'il est éternellement condamné à entendre les mélodies de Meyerbeer et de Rossini dans le pauvre théâtre de la rue Lepelletier. Le projet de M. Tetaz, un peu compliqué dans ses éléments principaux, a de la richesse, mais il pourrait être d'un plus grand aspect, et présenter à l'œil de plus nobles lignes. D'ailleurs, je ne crois pas qu'il soit possible à un architecte de dresser utilement le plan d'un vaste édifice, s'il ne connaît par avance l'emplacement sur lequel doit s'élever la construction qu'il imagine : la hauteur du monument, son caractère architectural, et même le goût de son ornementation sont évidemment subordonnés à la place qu'il doit occuper et au style des bâtiments qui l'avoisinent. Le projet de M. Tetaz n'est donc aujourd'hui qu'une pure abstraction : toutefois, lorsque la question de la reconstruction de l'Opéra sera résolue, son travail pourra être consulté avec profit, surtout en ce qui touche les dispositions intérieures dont l'agencement nous a paru sagement combiné.

M. Hénard a des ambitions encyclopédiques. Il veut que tout le monde soit bien logé, et il nous donne, dans une suite de douze dessins, les élévations et les plans de toutes les habitations civiles qu'il est possible de rêver, depuis la chaumière du paysan jusqu'à la résidence princière. Le cottage du colon, la maison de province et de Paris, l'hôtel, la villa, le château, le manoir sont les termes principaux de cette intéressante série. Et dans ce beau rêve, il est arrivé à M. Hénard une aventure fâcheuse : il a parfaitement réussi dans ce qu'il était facile de faire, il a été moins heureux dans les projets dont l'art du passé ne lui présentait pas de modèle. Sa chaumière est simple et d'un joli goût : elle inspire des idées idylliques; son manoir, presque copié sur les châteaux dont la Renaissance a semé la Touraine, est aussi très-pittoresque et très-bien caractérisé; mais l'élévation de son hôtel est très-lourde, et quant à la « résidence princière,» elle est d'un style à la fois chargé et mesquin. M. Hénard a échoué plus complétement encore dans le type de la maison à Paris. Il ne valait pas la peine de se mettre en frais pour inventer, après tant d'autres, cette forme massive et cubique que nos architectes adorent d'ailleurs et dont ils nous ont montré de si tristes exemples, en élevant à l'angle du quai de l'École, les indignes bâtisses qui font face à la colonnade du Louvre. J'oserai donc conseiller à M. Hénard d'étudier à nouveau le projet de sa maison idéale et de compléter ainsi l'intéressant programme de ses habitations civiles.

Parmi les créations de l'architecture utile, il faut citer la petite école

qu'un élève de M. Duban, M. Stillière, a construite, l'an passé, dans un village des Deux-Sèvres. Dans ce modeste édifice, l'auteur a combiné avec une heureuse mesure le plein cintre et l'arc ogival, tel qu'il était à son origine et avant les folies qui l'ont perdu. Ainsi bâtie, l'école de M. Stillière a de l'élégance et de la force, et nous croyons qu'il y a là un bon exemple à suivre.

Les productions architecturales qu'il nous reste à examiner ont un caractère purement archéologique. Ce sont des essais de restitution de monuments détruits, des hypothèses ingénieuses et savantes, et aussi de beaux dessins qui nous initient aux merveilles de l'art ancien. Au premier rang parmi ces précieux travaux de l'érudition, figure le modèle d'un temple grec que M. Hittorff dédie aux Muses, et dont il a emprunté les éléments constitutifs à l'architecture du temps de Périclès. On n'attendra pas de nous une description complète de ce petit monument : tout nous manque pour l'entreprendre, et surtout la compétence. Qu'il suffise de savoir que le temple restitué par M. Hittorff est semblable à ceux dont la cella restait découverte : quatre colonnes isolées décorent chacune des façades principales; quant à celles qui enrichissent les façades latérales, elles sont engagées dans les murs. M. Hittorff a trouvé là l'occasion d'appliquer, dans des dimensions réduites, le résultat des savantes études qu'il a faites sur l'architecture polychrome des temps antiques. Tout est peint dans ce petit temple, et les ornements les plus délicats y sont incrustés comme par la main d'un habile mosaïste. Au centre de la cella s'élève un piédestal sur lequel est placée la statue de Melpomène : des reproductions de statues fameuses ornent les niches intérieures; enfin le fronton de la façade principale et les métopes sont décorés de hauts-reliefs mythologiques. Si l'on en excepte la statuette de Melpomène, dont la modernité est évidente, toutes ces sculptures sont traitées dans un goût à peu près grec : elles sont l'œuvre de M. Auguste Barre, et elles ont été coloriées avec un soin patient par M. Corplet. Enfin le posticum est orné d'une peinture de M. Ingres représentant la *Naissance des Muses*. Cette composition, qui malheureusement est malaisée à voir sous les colonnes qui la cachent, nous a paru colorée dans un ton d'aquarelle dont la pâleur relègue sagement les figures au rang inférieur qu'elles doivent occuper dans l'ensemble. Nous avons cru remarquer aussi que cette allégorie, ingénieuse dans sa conception, abonde en incorrections de formes ou du moins en bizarreries, et qu'à tout prendre, la *Naissance des Muses* n'ajoutera pas beaucoup à la gloire du savant maître qui l'a signée.

A côté de ce splendide jouet, M. Hittorff expose de beaux dessins, la restitution d'un temple à Sélinunte, des détails empruntés aux monuments

d'Athènes, l'intérieur d'une basilique et diverses autres pages, qui, en montrant l'architecture antique dans sa coloration, semblent lui rendre la vie. L'histoire de l'art profitera de ces savantes résurrections.

On sait d'ailleurs quelle est l'habileté de nos architectes dans les travaux de ce genre. A ce point de vue, rien n'est plus digne d'étude que les aquarelles de M. Félix Thomas, qui cette année s'est montré peintre, graveur et archéologue, et qui nous donne les reproductions véritablement émouvantes de ces créations presque divines que nous connaissons, mais qui restent toujours nouvelles, telles que l'Acropole d'Athènes et un fragment des Panathénées. Il y a joint certains dessins d'une haute singularité, qui nous disent ce qu'étaient les palais de Ninive. La réunion de ces consciencieuses études formerait à elle seule le plus intéressant des musées.

Les graveurs d'architecture font surtout de l'archéologie. M. Léon Gaucherel marche à leur tête. Ses ivoires byzantins, son encensoir, sont des planches très-fines et qui valent mieux que toutes les descriptions écrites. M. Gaucherel nous paraît avoir été moins heureux dans la reproduction des quatre Vertus qui décorent les angles du tombeau de François II et d'Anne de Bretagne. Les originaux, chefs-d'œuvre de Michel Colombe, ont infiniment plus de caractère, d'accent, de largeur; et c'est une chose triste à penser que ces nobles créations de la sculpture française n'aient jamais été bien reproduites par personne. Quant à la gravure sur bois, MM. Eugène et Louis Guillaumot font merveille, ils se sont dévoués à une œuvre excellente, l'illustration du *Dictionnaire d'architecture*, de M. Viollet-Le-Duc, et ils apportent, dans leur traduction des charmants dessins de l'auteur, une finesse, une précision qu'on ne saurait trop louer. A côté des deux frères se place un artiste moins connu, mais déjà bien habile, M. Mouard, qui a gravé, d'après les dessins de M. Léon Gaucherel, plus de cinquante pièces d'orfévrerie et de serrurerie du moyen âge, œuvres restreintes par leur dimension mais considérables par leur valeur d'art comme par leur intérêt historique, et qui ont figuré avec un honneur mérité dans les *Annales archéologiques* de M. Didron.

Il entrait dans nos combinaisons secrètes de terminer notre visite au Salon par un examen attentif des productions diverses qui, par leur caractère et la loi spéciale de leur création, paraissent entrer dans le vaste domaine de la curiosité. Mais malgré nos actives recherches, nous n'avons pu trouver qu'un très-petit nombre d'œuvres qui méritent d'être signalées. Il est vrai que le règlement de l'exposition traite avec une singulière rigueur ces arts charmants et forts dont nos pères faisaient



CHASSE BYSANTINE A COUPOLE (XIIe SIÈCLE)
(Collection du prince Soltykoff.)



BÉNITIER, DU TRÉSOR D'AIX-LA-CHAPELLE (XIe SIÈCLE)

tant de cas. La sculpture sur bois n'est que tolérée au Salon; l'ivoire n'y est pas vu de très-bon œil; l'orfévrerie, la céramique n'y sont point admises. Ces exclusions sont déplorables. Où commence l'art? où finit-il? Qui saura le dire? Et ce qui prouve que la garde qui veille aux barrières de l'exposition hésite elle-même sur l'application de son principe, c'est qu'elle a laissé passer une petite merveille, le vase en argent repoussé de M. Deunbergue. La grande critique n'a encore rien dit de cette œuvre exquise, et la grande critique a eu tort. M. Deunbergue a donné à son vase la forme élégante d'une aiguière de la Renaissance: le col est délicat et élancé; la panse est décorée de figurines en relief qui symbolisent les sept péchés capitaux, et qui sont tout simplement d'un style adorable. De simples arabesques, des brindilles légères, des fleurs fantasques complètent l'ornementation de ce vase, dont tous les détails sont d'ailleurs ciselés avec un art infini.

Le médaillier en bois de poirier qu'expose un artiste prussien, M. Kaltenheuser, est aussi d'une invention agréable, quoique peu nouvelle. En certaines parties, le travail n'a pas toute la finesse désirable. — Il faut citer aussi les dessins de M. Reiber, modèles élégants de cartouches, de cadres, de reliures, dont nos industriels sauront sans doute utiliser l'ingénieuse richesse.

Nous voyons avec joie se relever peu à peu du discrédit où il était tombé, faute de représentants dignes de lui, un art qui jadis a produit des merveilles, et qui, lorsqu'il saura mettre à profit les conquêtes de la chimie nouvelle, ne peut manquer d'en produire encore. Nous voulons parler de la peinture en émail, cet admirable procédé qui, alors même qu'il n'aurait que le mérite de pouvoir éterniser un chef-d'œuvre, devrait rester toujours cher aux curieux. Si ce grand art prépare sa renaissance, ce résultat sera dû en partie aux efforts des directeurs de la manufacture de Sèvres et aussi au talent, déjà considérable, de quelques artistes pleins de courage.

M. Baud, de Genève, et M[me] Estelle Apoil y travaillent avec un zèle heureux. Le premier a reproduit, sur une plaque d'assez grande dimension, un tableau peu connu de Dominiquin, et il l'a entouré d'un beau cadre dans le goût italico-français des émailleurs de Limoges. Le tableau et le cadre sont dignes l'un de l'autre: sans doute la pratique de M. Baud est un peu petite, un peu genevoise; mais, chez lui, l'exécution n'en est pas moins d'une remarquable finesse, et les tons ont cette intensité, cette puissance qui n'appartiennent qu'aux couleurs émaillées. M. Baud n'a pas été moins habile dans la copie qu'il a faite de la *Vénus* de M. Gleyre: il nous semble toutefois que l'action du feu a jauni quelque peu les carna-

tions rosées de la blonde déesse. Ce charmant morceau appartient à la manufacture de Sèvres, et nous espérons qu'elle lui fera une bonne place dans son petit musée. De son côté, Mme Apoil a reproduit en grisaille *l'Enlèvement de Déjanire*, de Guide, et je ne crains pas de dire que, malgré quelques mollesses de pinceau, l'œuvre du maître bolonais a beaucoup gagné dans cette traduction vigoureusement harmonieuse. Ainsi que parlait-on de recettes oubliées, de procédés perdus? Nous avons retrouvé la peinture sur verre, l'émail des maîtres de Limoges, les couvertes translucides de Palissy, le repoussé des orfévres florentins, les tentures gaufrées des ouvriers de Cordoue; nous savons toutes les méthodes anciennes et toutes les rubriques glorieuses : pour mettre en œuvre ces secrets connus, il ne nous manque plus que des artistes.

XVI

Ainsi, à l'heure où s'achève ce long travail, voici revenir sous notre plume le sentiment de mélancolie moqueuse, le doute injurieux dont l'expression involontaire a tant de fois attristé ces pages. Eh quoi! se pourrait-il que la situation fût en réalité si mauvaise? L'idéal n'aurait plus de croyants! les artistes manqueraient à l'art! la pensée moderne qui s'est si nettement traduite dans la poésie, dans la science, dans l'histoire, demeurerait encore inexprimée dans la peinture et la statuaire? Non, notre critique n'est pas à ce point désespérée. Nous tenons compte de tous les efforts, nous savons les noms de tous les vainqueurs, notre admiration est acquise à ceux mêmes que le public ne comprend pas et que les académies condamnent, et telle est sur ce point la sincérité de notre sympathie que, si quelque chose nous étonne, après l'enquête que nous venons de clore, c'est que l'art puisse tenir si dignement sa place au milieu des difficultés que la fatalité des temps lui a faites.

Ces entraves sont infinies. Il serait impossible de les énumérer toutes; mais il en est une qui, plus que les autres, mérite d'être signalée une fois encore. Nous voulons parler de ce lourd fardeau du passé qui pèse d'un poids si terrible sur l'imagination de l'artiste. Au moment de prendre leurs instruments de travail, le sculpteur et le peintre sont dans une situation morale infiniment pénible: évidemment, il ne saurait ici être question des faux artistes qui cèdent avec une lâche complaisance à l'autorité de leurs souvenirs et écrivent sous la dictée des maîtres, mais de ceux-là seuls dont le tempérament viril cherche à s'affirmer librement dans des

œuvres nouvelles. A ceux-là tout est difficulté et misère : en même temps que, pour rester dans l'humanité, ils veulent demeurer fidèles à la tradition glorieuse, ils ont à combattre d'incessantes réminiscences, à écarter de leur tableau ou de leur statue telle attitude consacrée, telle forme qui, belle à son origine, est devenue vulgaire à force d'avoir été répétée. Dur combat! lutte douloureuse! Une grande part de la vigueur de l'artiste se dépense dans ces préoccupations stériles, car alors qu'il cherche à se souvenir ou qu'il s'efforce d'oublier, il perd la flamme généreuse de son inspiration première et sent sa main se glacer. Tout créateur aujourd'hui est doublé d'un critique, et c'est un malheur assurément; puisque ainsi chacun porte en soi un fatal élément d'ironie et de négation... Qu'êtes-vous devenus, jours heureux des siècles d'or, où le peintre croyait à son œuvre et travaillait, puissant et calme, sans qu'un moqueur génie vînt se placer derrière lui pour discuter chaque coup de pinceau! Hélas! nous le voyons par nos hésitations, par l'inquiétude de notre rêve : la naïveté est une force : être simple, c'est presque être grand.

A cette première difficulté s'ajoutent d'autres obstacles. Le domaine de l'art était infini jadis; il a cessé de l'être. C'est un vaste royaume encore, mais on lui a pris quelques provinces. Il fut un temps où, dans son symbolisme d'autant plus large qu'il était plus vague, l'art donnait satisfaction à mille besoins mal définis, et versait la poésie à des milliers d'âmes qui n'avaient pour s'abreuver que cette source féconde. Aux siècles où la vieille France ne savait pas lire, l'église aux voûtes profondes, aux vitraux colorés, aux figures célestes ou grimaçantes, a été comme un poëme étrangement divers dans sa forte unité, et longtemps elle a suffi. Le progrès envahissant de la littérature écrite et bientôt de la littérature imprimée a détourné peu à peu des spectacles de l'art un bon nombre de curiosités, heureuses de trouver pour leur rêve une formule plus précise, un langage moins équivoque. Et puis des questions se sont levées sur le monde, qu'il n'est pas donné à la peinture ou à la statuaire de résoudre; si bien que peu à peu ces grandes combinaisons de la couleur et de la forme, qui étaient le pain quotidien des esprits, ont cessé d'être, comme disent les économistes, un objet de première nécessité, et sont devenues pour plusieurs un luxe inutile, un délassement frivole, et moins que cela bien souvent. L'art alors se sentant diminué a malheureusement accepté cette situation subordonnée, et au lieu de distribuer des enseignements au public, il s'est humilié au point de recevoir de lui des conseils et presque des ordres. Vous savez où nous en sommes aujourd'hui : beaucoup d'artistes sont au-dessous de leurs juges : ils ne sauraient descendre plus bas.

Et c'est précisément parce que la situation est telle, qu'il nous faut

admirer et honorer davantage les rares maîtres qui persévèrent et qui, incompris (souvent même de ceux qui les louent), n'en persistent pas moins à produire, pour la joie d'une minorité infime, des œuvres dont l'avenir parlera mieux que nous ne l'avons su faire. A ce point de vue, le Salon de 1859 n'est pas sans moralité. Nous n'avons point à redire ici les noms glorieux que nous avons écrits dans le cours de cette étude : la persistance d'un grand maître qui, discuté toujours, continue à dominer l'école par l'audace et la fierté de ses inventions ; le portrait, inquiet du type individuel et curieux des procédés nouveaux ; la peinture de genre, noblement ambitieuse du caractère et du sentiment, le paysage affermi dans ses conquêtes, le crayon manié par des mains de plus en plus habiles, la sculpture, pauvre de grandes œuvres, mais si savante aux délicatesses du bien faire, ce sont là des résultats qui doivent être prisés à leur valeur. Malheureusement ces bénéfices, selon nous bien réels, paraissent compromis par l'impertinente invasion d'une foule à la fois prétentieuse et servile qui, trop encouragée par les complaisances publiques, encombre toutes les avenues de l'art. Il nous en coûterait infiniment de mettre la liberté en cause et de lui reprocher les fautes et les sottises que l'on commet en son nom : l'artiste a incontestablement le droit de n'avoir pas de talent, mais il n'a pas le droit de manquer de conscience et de dignité, et c'est un spectacle amer aux gens de cœur que de voir tant d'esprits amoureux des vieilles ornières. Si nous-même nous avons pu en sortir, essayons fraternellement d'en tirer les autres, pour marcher ensemble à des résultats meilleurs : l'œuvre est digne du temps où nous sommes, mais combien elle est ardue ! Il y faut un loyal effort, un ardent travail et presque un renouvellement de l'âme. Les belles conquêtes se refusent aux pusillanimes ; les Amériques ne viennent point toutes seules au-devant des navigateurs paresseux. Si Christophe Colomb a trouvé un monde, c'est peut-être par ce qu'il l'a cherché.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION DES ŒUVRES D'ARY SCHEFFER

I

Je ne sais rien de plus touchant ni de plus grave que cet usage nouveau de recueillir après la mort d'un maître ses œuvres éparses et de convier la foule à les voir. Chacun vient puiser à ces expositions posthumes l'émotion et l'enseignement. La foule s'y presse pour regarder une fois encore et pour montrer à ses fils les sujets dont la grandeur, la grâce ou la familiarité avaient passionné ou charmé sa jeunesse ; les artistes y étudient à loisir la donnée et les procédés de l'école qui les a précédés, car tout se modifie incessamment dans le monde des idées comme dans celui de la nature, même la façon de sentir et d'exprimer le beau ; la critique enfin, embrassant d'un coup d'œil l'idéal que poursuivait le maître, peut suivre les modifications successives de la pensée, et formuler son dernier jugement sur la force et les défaillances de cette main à peine refroidie.

Depuis l'année 1846, Ary Scheffer n'avait rien envoyé aux expositions publiques. Aussi, sauf les tableaux que possèdent le Luxembourg et le musée de Versailles, la nouvelle génération ne le connaissait-elle presque que de nom, et celle qui autrefois avait suivi avec intérêt les phases diverses de cet esprit chercheur était-elle curieuse de voir ce qu'il avait produit dans ses dernières années de retraite. Ses amis et sa famille songèrent, quelque temps après sa mort, à adresser un appel à tous ceux qui possédaient de ses œuvres[1]. Les négociations furent longues, et souvent difficiles. Ary Scheffer a énormément produit, mais ses toiles sont allées, pour la plupart, surtout dans ces dernières années, en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. Aussi malgré toutes les garanties et toutes les assurances possibles[2] quelques-uns des possesseurs n'ont-ils cédé qu'après

1. Voir le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 avril 1859. Nous saisissons l'occasion de cette note pour remercier, au nom de tous, M. F. Petit, l'habile et dévoué directeur de cette exposition.

2. L'ensemble des tableaux est assuré pour une somme supérieure à deux millions.

de longues instances à se dessaisir de leurs trésors. Quelques-uns même ont refusé complétement.

Quoi qu'il en soit, on est parvenu à réunir 104 peintures et trois sculptures, disposées avec beaucoup d'intelligence dans trois salles improvisées dans le jardin de M. le marquis d'Hertford, 26, boulevard des Italiens. Cette exposition est faite au profit de la caisse de secours de l'association des artistes, peintres, sculpteurs, etc. Ouverte le 10 mai, elle a déjà, au moment où nous écrivons ces lignes, produit au delà de cinquante mille francs. Il était dans la destinée d'Ary Scheffer de faire le bien même après sa mort.

Pour éviter jusqu'à l'ombre d'un soupçon de spéculation commerciale, on n'a exposé aucune des nombreuses gravures qui ont été faites d'après ses œuvres. Tout en respectant la délicatesse de ce scrupule, nous regrettons qu'on n'ait pas fait représenter les compositions absentes, soit par des gravures, soit par des photographies. Cela aurait, au moins par à peu près, restitué les anneaux absents dans la chaîne de ses productions. Mais nous regrettons surtout que l'on n'ait pas envoyé quelques-uns de ses dessins, et peut-être quelques-unes des lithographies qu'il fit dans sa jeunesse. De telles expositions doivent être un enseignement pour l'art, et rien n'eût été plus curieux que de savoir par quels procédés un artiste comme Ary Scheffer matérialisait les premières pensées qui avaient traversé son cerveau, les premières apparitions d'un idéal entrevu dans une conversation, dans une lecture ou dans un rêve.

II

Les salles dans lesquelles sont disposés les tableaux au milieu de riches tentures de velours rouge sont précédées d'une sorte d'antichambre ornée du buste d'Ary Scheffer, par M. Cavelier, qui semble avoir surtout poursuivi la ressemblance idéale. On lit en lettres d'or, sur trois immenses tablettes noires encadrées de chêne, la liste des tableaux de l'origine desquels on a retrouvé une trace[1]. Nous ne la reproduisons pas ici parce qu'elle ferait double emploi avec le catalogue qui est dans toutes les mains; mais ce catalogue ayant été rédigé pour le jour d'ouverture de

1. On peut y joindre encore la liste des tableaux d'Ary Scheffer que contient le livret du musée de Versailles par M. Eudore Soulié. Au surplus, nous espérons publier un jour le catalogue complet de l'œuvre de Scheffer, en relevant surtout avec soin les titres et les dates de ses tableaux dans les livrets des Expositions.

l'exposition, c'est-à-dire sur le simple titre des tableaux que l'on attendait, contenant un assez grand nombre d'erreurs de date, nous avons relevé les dates avec le plus grand soin sur les tableaux eux-mêmes où elles suivent assez ordinairement la signature; et nous nous sommes trouvé forcé, pour suivre l'ordre chronologique, de refondre entièrement ce travail.

La Mère convalescente, 1818, appartient à M. Émile Péreire.

Portrait de M. Victor de Tracy, 1819. C'est une sorte de pastiche de l'école anglaise.

Portrait de Franklin, 1820, à M. Victor de Tracy.

La Tempête, 1820, à Mme Schickler, h. 0,88 - l. 1,15 [1].

La Veuve du soldat, 1821, à M. François Delessert.

Portrait du général Lafayette, 1822. Il marche vêtu d'une longue redingote grise par-dessus son habit noir, portant à sa poche la main gauche, et tenant de l'autre son chapeau et sa canne; on cherche en vain sous une perruque châtain les *cheveux blancs* traditionnels. Ce grand portrait, très-fermement peint, prête au général-marquis un mélange curieux d'aristocratie native et de bonhomie bourgeoise.

La Famille du marin, 1823, à M. Ravenas. La mère, assise sur un rocher, serre contre elle sa fille et son petit enfant enveloppé dans son manteau de laine brune; et elle regarde en pleurant à l'horizon un brick battu par la tempête.

Le Baptême, 1823, à S. M. le roi des Belges, h. 0,75 - l. 0,99.

Épisode de la retraite d'Alsace en 1814, 1824, à Mme Schickler. Le pasteur Oberlin, au milieu de femmes et d'enfants en pleurs, accompagne sur la lisière d'une forêt une charrette chargée de meubles et portant des soldats blessés, étendus sur des matelas. Un paysan, qui tient un fusil déchargé, étend son bras crispé vers les Cosaques qui caracolent à l'horizon autour d'un clocher de village embrasé sur lequel flotte encore le drapeau tricolore.

Portrait de Destutt de Tracy, 1825, à M. Victor de Tracy.

Missolonghi, 1826, h. 1,15 - l. 0,87, à M. Achille Fould. Botzaris, dont le bras gauche est brisé, approche d'une mine une mèche allumée, tandis qu'un prêtre grec élève la croix pour bénir les derniers héros de l'indépendance. A gauche, des Philhellènes s'embrassent en pleurant. A droite, une femme serre convulsivement son enfant contre son sein, et une jeune fille demi-nue se jette dans les bras de sa mère. On aperçoit au fond

1. Nous avons donné les mesures en hauteur et largeur approximatives aussi souvent que les contient le catalogue.

l'armée des Turcs sur le bord du rivage. Les têtes sont énergiques, mais les lumières sont disséminées et les expressions exagérées.

Christ avec enfants, (portrait), 1826, à Mme la baronne de Staël.

Buste de petite fille tenant un chien, 1826, à Mme Hottinguer.

Les Femmes Souliotes, 1827, h. 3,63 - l. 2,60, au Musée du Louvre. Grande et pathétique composition dans laquelle le bitume a anéanti par ses craquelures toutes les parties d'ombres. La disposition n'est point irréprochable, mais la jeune fille qui lève au ciel ses mains enlacées, celle qui se cache dans le sein de sa mère à demi soulevée sur un bras, résument toutes les qualités de sentiment et de couleur d'Ary Scheffer.

Portrait de Dupont de l'Eure, 1827. Ce portrait est des meilleurs. Il en existe une lithographie excellente. M. Jal écrivait dans ses *Ébauches critiques* sur le salon de 1831 : « Dupont de l'Eure est très-ressemblant, mais il est traité un peu trop en esquisse. » A Mme Dupont de l'Eure.

Portrait de Béranger, 1828.

Esquisse pour le portrait de Henri IV, 1828, h. 0.45, l. 0.31, à Mme Schickler. C'est la vive et spirituelle esquisse du grand portrait équestre qui se voit à Versailles, orné d'une variante burlesque. Lorsqu'il fut placé dans la galerie historique, le roi Louis-Philippe trouvant peu convenable que Henri IV fût tête nue au milieu de ses chevaliers, qui ont le casque en tête, le fit coiffer, sans en prévenir Scheffer, d'un feutre gris à plumes blanches ; et cependant le cavalier qui le suit continue à porter respectueusement dans ses mains le casque d'or surmonté du panache blanc historique. Ajoutons encore que le tableau a été coupé par le bas, aux dépens de la perspective, sous prétexte qu'il tenait trop de place.

Portrait de mademoiselle de Rothschild enfant, 1828.

Portrait de jeune Homme, 1829. Cette étude large, qui rappelle celles de Géricault avec plus de souplesse, est le portrait en blouse bleue et en béret noir de M. Lamme, de Rotterdam, auquel elle appartient.

La Bataille de Morat, 1829, h. 1.60, l. 1.27, à M. Verlet, de Reims. L'armée de Charles le Téméraire défile devant les Suisses qui se préparent au combat par la prière.

La Sœur de charité, 1829, à lord Seymour. Cette petite toile, la plus complète, à notre avis, des tableaux de genre exposés, pour la finesse du dessin et la justesse de l'effet lumineux, est une touchante paraphrase du couplet de Béranger :

Dans le palais et sous le chaume,
Moi, dit la Sœur, j'ai de mes mains
Distillé le miel et le baume
Sur les souffrances des humains.

Portrait de mademoiselle de Fauveau, 1829. En costume d'amazone, les cheveux blonds taillés court comme ceux d'un homme.

Lénore, 1829, à Mme la baronne de Rothschild. C'est le passage de la ballade de Bürger, où Lénore éperdue cherche son amant dans les rangs des guerriers qui reviennent du combat.

Le Christ et les Enfants, 1830, à M. François Delessert.

Marthe et Marguerite, 1830, au roi des Belges. Marguerite n'ose se parer des bijoux que contient la cassette magique, et la vieille Marthe lui dit : — « Viens chez moi souvent, et tu les porteras en secret. » C'est la première excursion de Scheffer dans le domaine de Gœthe.

Lénore, 1830, h. 0.56, l. 0.97. Fougueuse ébauche, reprise dans une heure de rêverie, et oubliée dans un coin de l'atelier où Scheffer la retrouva par hasard il y a quelques années. « Hurrah ! les morts vont vite ! Ils partent au galop le plus effréné, cheval et cavalier soufflent et font tourbillonner les étincelles et les pierres ! » La fiancée ploie comme un lis chargé de pluie sous le bras de fer qui l'enlace. Une figure, esquissée au bitume d'un seul coup de brosse, les salue au passage avec une gravité ironique ; à droite, sur un promontoire baigné dans une lumière bleue, des ombres indécises dansent en rond autour d'un gibet. Et toute cette tempête de fantômes et de larves, grotesques ou saisissants, glisse devant les yeux avec le silence d'un rêve. C'est la plus belle esquisse de Scheffer que nous ayons vue.

*Portrait de madame M****, 1831. Elle porte un turban, des manches à gigot, et elle est encore charmante !

Le Larmoyeur, 1831, au musée du Louvre. Cette toile a beaucoup souffert d'un rentoilage nécessité par ses craquelures, mais si les incontestables qualités de l'exécution ont pu être altérées, elle reste encore pour nous, par la solennité de l'expression et l'austérité d'une douleur tout intérieure, le tableau le plus émouvant dans sa simplicité qu'ait produit l'école moderne.

Faust dans son cabinet, 1831, à Mme la baronne de Rothschild.

Marguerite au rouet, 1831, h. 1.12, l. 0.88, à Mme la baronne de Rothschild. Marguerite, les yeux brûlés par les larmes, la tête inclinée, laisse glisser sur ses genoux son livre de prières, et murmure : « Le repos s'est enfui de mon cœur oppressé ; je ne le retrouverai plus jamais, plus jamais ! » Ce tableau avait été en partie brûlé à la révolution de Février. Tout le milieu, contenant la tête, le buste et les mains, a été repeint il y a quelques années par Scheffer lui-même.

Ronde d'enfants, 1831, h. 0.43, l. 0.57, à M. Demion. Une bande

de bambins dansant en rond devant un vieillard pensif rappellent le refrain de Béranger :

Chers enfants, chantez, dansez!
Votre âge
Échappe à l'orage!

Portrait de M. Odilon Barrot, 1832.

Marguerite à l'église, 1832, à Mme Paturle. Marguerite, affaissée devant un banc à prie-Dieu, entend à l'église la voix du mauvais esprit qui lui reproche la mort de sa mère et de son frère.

Portrait de madame la duchesse d'Elchingen, 1832. Belle jeune femme pâle, aux grands yeux noirs, vêtue d'une robe de mousseline blanche. Portrait tout empreint d'une grâce pudique, dont le charme est irrésistible.

Le Giaour, 1832, h. 1.30, l. 0.96, à Mme Pescator. Il fut acheté 23,500 fr. à la vente du duc d'Orléans. Cette toile renferme à la fois tous les défauts et toutes les qualités de la poésie de lord Byron; une forme puissante enveloppant une idée mélodramatique.

Médora, 1833, à Mme Benoît Fould. Assise sur le bord de la mer, elle attend tristement le retour de son amant Conrad, le corsaire. C'est le pendant du tableau précédent. Quoique d'une exécution moins solide, il fut payé 19,500 fr. à la même vente.

Tête d'Ahasvérus, 1834, h. 0.62, l. 0.30, à M. Lamme, de Rotterdam. C'est une tête inclinée, aux cheveux et à la barbe noirs et incultes, très-puissante de ton et d'effet.

Portrait du professeur Marjolin, 1834.

Ange endormant l'Enfant Jésus sur les genoux de la Vierge, 1834, à M. Marchand.

Ahasvérus, 1834, h. 1.00, l. 0.70, à M. Marchand. Le Juif errant, vu à mi-corps et appuyé sur un bâton, lève vers le ciel sa tête fatiguée. C'est probablement une première pensée, celui que nous avons décrit ci-dessus lui étant de beaucoup supérieur, quoique traité en esquisse.

Tête d'Enfant, de face, 1835, à M. Lamme.

Portrait de madame Scheffer mère, 1835-1839. La tête vue de face, éclairée dans ses ombres par le reflet d'un grand livre à gravures ouvert près d'elle, est d'une belle et fine couleur; malheureusement le reste du tableau et surtout les mains, qui ont été peintes postérieurement, ne se lient pas à l'ensemble.

Portrait du général Ney, duc d'Elchingen, 1836.

Mignon regrettant sa patrie, 1836, h. 1.65, l. 0.82, à Mme la duchesse d'Ayen. Cette Mignon ainsi que la *Mignon aspirant au ciel*, avaient été données à M. Molé par le duc d'Orléans. Elles sont, l'une et l'autre, trop connues par la gravure pour que nous cherchions à décrire leur expression profonde de rêverie juvénile.

Portrait d'Ary Scheffer, peint par lui-même, avril 1838, h. 0.81, l. 0.58. Il a des cheveux châtains, des moustaches blondes, le front haut, la bouche légèrement entr'ouverte. Il tient devant lui un carton à dessin[1].

Marguerite sortant de l'église, 1838, h. 2.17, l. 1.36, à Mme Paturle. Elle descend les marches du porche, tenant son livre de messe et un chapelet; par-dessus son vêtement blanc ajusté, elle porte un jupon bleu liséré de noir; des ciseaux, une clef pendent auprès de son aumônière bleue soutachée de blanc; les mains sont adorables de virginité. Méphistophélès, habillé de rouge, plume de coq au chaperon, la main gauche pétrissant le pommeau de son épée, la désigne à Faust, jeune et beau, qui semble profondément ému. La Marguerite, le Faust et le Méphistophélès, sont les trois types les plus complets que Scheffer ait jamais fixés dans sa longue recherche du poëte allemand; si bien que nous ne pouvons plus guère nous les figurer différents.

Le roi de Thulé, 1838, h. 1.32, l. 0.88, ainsi que le suivant, à Mme Marjolin Scheffer.

Le roi de Thulé, 1838, à M. J. A. Nottebohm, de Rotterdam. C'est le même sujet que le précédent avec quelques modifications, qui en font un chef-d'œuvre. La tête du vieux roi, aussi belle que celle du *Larmoyeur*, son habillement, merveille de fantaisie et de goût, ce jeune page qui le regarde pensif, la mer que l'on entrevoit à gauche et où va s'engloutir la coupe consacrée par la dernière larme que puisse verser le vieillard au souvenir de sa bien-aimée, la couleur puissante qui dore cette scène austère et grande comme la plus haute expression de l'amour humain : tout cela est à nos yeux comme le résumé de la réflexion, du cœur et du talent de Scheffer.

Portrait de M. René Marjolin, 1838.

Mignon aspirant au ciel, 1839, à Mme la duchesse d'Ayen.

Portrait de Franz Listz, 1839.

1. Nous renvoyons le lecteur au portrait si finement gravé par M. F. Dien, d'après un croquis de M. H. Lehmann, que la *Gazette des Beaux-Arts* a publié dans sa 3e livraison, avec la belle Notice biographique d'Ary Scheffer, par M. Louis Viardot.

Le Christ au jardin des Oliviers, 1839, à M. Luteroth.

Madame Scheffer bénissant ses deux petites filles, août 1839.

L'Enfant pieux, 1840, au Musée de Nantes.

Portrait d'enfant avec un chien, 1840. C'est le portrait de la fille de l'auteur, Mme Marjolin Scheffer.

Laissez venir à moi les petits enfants, 1840. Cette composition malheureuse où le sacré se mêle sans raison au terrestre, et qui sans doute a été imposée par une volonté étrangère à l'art, renferme les portraits des trois enfants de Mme la duchesse de Fitz-James, dont le plus jeune est drapé en saint Jean avec une peau de chèvre autour des reins.

Portrait de madame Heine, 1841.

L'Annonciation aux bergers, 1841, à M. A.-J. Nottebohm de Rotterdam.

Portrait de madame de Fitz-James avec ses trois enfants, 1842. C'est le pendant moins excusable encore de celui que nous avons critiqué ci-dessus.

Portrait de Rossini, 1843.

Les Rois Mages, 1844, à Mme la princesse Caroline de Wittgenstein de Weymar.

Mignon et le vieux Joueur de harpe, 1844, à la reine d'Angleterre.

Portrait de mademoiselle Spitz, aujourd'hui Mme Drack del Castello, 1844.

L'Ensevelissement du Christ, 1845, h. 1,08 - l. 86, à M. Samuel Ashton de Hyde. C'est une des *piétés* qui retiennent le plus longtemps lorsque l'œil est habitué à la singularité de la composition. La Vierge embrasse le Christ avec une douleur à la fois maternelle et extatique. A gauche une des saintes femmes va replier sur lui le linceul, une autre encore prie à mains jointes, et une dernière, plus jeune et dont le désespoir est moins contenu, porte à son front ses mains tremblantes. La couleur est d'une grande douceur.

Mater dolorosa, 1845, à M. Ravenas.

Portrait de Lamennais, 1845.

Figure d'ange représentant mademoiselle de Mont-Blanc après sa mort, 1846. Elle monte vers le ciel, blonde et pâle comme l'étoile du matin, les mains jointes, les jambes légèrement repliées; les plis flottants de sa robe blanche lui donnent je ne sais quel air de céleste hirondelle. Je n'ai jamais vu de peinture plus gracieusement mystique; c'est un verset des litanies de la Vierge.

Portrait de lord Torplichen, 1847.

Portrait de madame Guizot mère, 1847. Assise dans un fauteuil, elle est vêtue de noir avec une collerette plissée à deux rangs et un bonnet à

ruche retombante avec des rubans noirs, les mains l'une dans l'autre sur ses genoux; le visage illuminé par les reflets d'une grande bible ouverte près d'elle. Ce portrait est du dessin le plus fin, de la couleur la plus exquise, de la sérénité la plus douce, d'une austérité calviniste tempérée par un sourire indulgent. C'est la vieillesse éclairée par cette lueur mystérieuse qu'allume dans les âmes pures le contentement du passé et l'attente du repos suprême. Scheffer n'a jamais ni mieux dessiné ni mieux peint.

Les Saintes Femmes revenant du tombeau, 1847, à M. le comte de Paris.

Portrait de M. Witrine, 1849.

*Portrait de madame J****, 1849. C'est un profil un peu busqué de femme blonde du plus singulier caractère.

Madame la comtesse Krasinska avec ses deux enfants, 1849.

M. Arnold Lamme et ses petits enfants, 1849.

Les Plaintes de la jeune fille, 1849, à M. Jacobson de Rotterdam. Une sainte agenouillée sur un nuage, console une jeune fille affaissée au pied d'un chêne sur le bord de la mer en courroux. Ce tableau est d'une harmonie de tons sourde et peu agréable.

L'Amour divin et l'Amour terrestre, 1850, à M. Benoît Fould.

Portrait de jeune Fille, 1850.

Saint Jean écrivant l'Apocalypse, 1850, à Mme Schwabe de Manchester.

Portrait de M. Henri Martin, 1850. « A Henri Martin, son ami Ary Scheffer. »

Portrait du général Cavaignac, 1851. Peinture et expression indécises.

Portrait de madame Holland, Paris, décembre 1851.

Portrait de madame Standish, née de Noailles, 1851.

Portrait en pied de lord Dufferin, Paris, 1853. Il est debout, portant, par-dessus son vêtement noir collant, un long manteau rouge doublé de satin blanc et à collet de fourrure blanche. La tête jeune, un peu maigre, à cheveux châtains et abondants, s'enlève avec une finesse tout aristocratique. C'est le plus beau portrait officiel que nous connaissions de Scheffer.

Portrait de la princesse Marie de Wittgenstein de Weymar, 1855.

Saint Augustin et sainte Monique, 1855, appartient au Musée du Louvre. C'est une répétition d'un dessin et d'un modelé beaucoup plus vides que ceux de l'original qui appartient à la reine Marie-Amélie et qui figurait à l'exposition de Manchester. La gravure a rendu la composition, mais non pas l'expression extatique de ce groupe chrétien qui rêve sur le rivage du port d'Ostie « conversant avec une ineffable douceur, et dans l'oubli du passé, dévorant l'horizon de l'avenir. »



LES PLAINTES DE LA TERRE S'ÉLEVANT VERS LE CIEL

Dernier tableau d'Ary Scheffer.

Portrait de M. Villemain, 1855. Ce portrait est resté inachevé, mais heureusement Scheffer avait fixé en une séance ces yeux brillants, cette bouche moqueuse, ce masque tourmenté où chaque ride renferme une épigramme, un trait d'esprit étincelant et impitoyable comme le serait une flèche à pointe de diamant.

Francesca de Rimini, 1855, à Mme Marjolin Scheffer. C'est une répétition moins chaude de couleur, mais plus serrée de dessin et de modelé, faite par Scheffer lui-même et à laquelle il travaillait encore dans ses dernières années, de l'original qui fut acheté 43,600 fr. à la vente du duc d'Orléans.

Madeleine en extase, 1851, h. 0,93-l. 0,61, à Mme Schawbe de Manchester. Madeleine agenouillée se rejette en arrière en croisant les mains. C'est une peinture d'un effet très-doux.

Ruth et Noémi, 1855, h. 1,56-l. 1,16, à Mme la baronne de Rothschild. Noémi, les larmes aux yeux, pose sa main sur la poitrine de Ruth qui la retient par un mouvement d'une douceur ineffable. Peint avec beaucoup de fermeté, ce tableau est peut-être la plus complète des compositions à deux personnages de Scheffer, pour le balancement des lignes, la justesse des attitudes, l'arrangement des draperies et la beauté des têtes.

Tête de Muse, 1855, à M. Jules Janin.

La Tentation du Christ, h. 3,38-l. 2,35, 1856, appartient au Musée du Louvre. Satan entièrement nu, étalant dans une pose tourmentée son anatomie puissante, montre au Christ, par le geste nerveux et crispé de ses deux bras étendus, les royaumes de la terre. Jésus, sérieux et pâle, le regarde, et, pour toute réponse, lui désigne le ciel. Ce tableau, le plus important comme pensée et comme dimension des œuvres exposées d'Ary Scheffer, offre une disposition dont la ligne coupe la toile de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit. Le bras droit du Christ continue en sens inverse le mouvement de ceux de Satan, et les pieds se trouvent également sur une même ligne. Mais ce défaut de composition s'oublie bien vite devant la sublimité de la tête du Christ.

Jacob et Rachel, 1857, à M. Wittering.

Portrait de M. Drack del Castello, 1857.

Le Christ au roseau, 1857, h. 1,15-l. 0,88, à Mlle Anna de Kattendyke. Debout derrière une balustrade de pierre, les bras liés aux poignets, et tenant un roseau, le Christ incline légèrement sa tête rêveuse que déchirent les épines. Derrière lui, un soldat de Pilate le désigne du doigt à la foule que l'on aperçoit vaguement à gauche, et de l'autre main soulevant son manteau de pourpre, laisse inonder son torse par la lumière. La couleur éclatante, le modelé souple, et les mains du Christ admirables de dou-

ceur, prouvent bien que Scheffer dans ses dernières années avait plutôt gagné que perdu comme coloriste, car ici l'effet est très-franchement obtenu sans repoussoirs et sans sacrifices inutiles.

Le Christ et saint Jean, 1857, h. 0,60-l. 0,49. Le Christ, qui rompt un pain, laisse s'endormir sur son épaule son disciple bien-aimé. C'est le type de l'exécution expéditive que Scheffer a trop souvent employée. Sur un frottis, habilement préparé avec des tons ardents et transparents, il posait sans les lier par des demi-teintes les touches de lumière; à distance l'effet est plein de douceur, mais le modelé n'existe absolument pas.

Le Baiser de Judas, 1857. C'est le pendant du précédent.

Portrait de Manin, 1857. Portrait fort ressemblant, dit-on, mais dans lequel Schffer a plutôt rendu les traits de l'ami que la physionomie du patriote italien.

Figure de Calvin, 1858, à M. Gache.

Faust à la coupe, 1858, h. 1,60-l. 1,02, à M. le comte Cucheleff. L'ombre de Méphistophélès irrité se dessine vaguement dans la fumée que jette une lampe accrochée au mur du cabinet. Faust pose sur la table le poison qu'il allait avaler. C'est le moment du drame où, entendant le son des cloches, il s'écrie : « Oh! continuez à retentir, doux chants du ciel! mes larmes ont coulé, la terre me possède de nouveau. » C'est le mieux réussi des Faust tourmentés.

Portrait de M. Duclésieux, 1858. La tête seule est terminée, le reste n'est qu'à peine ébauché.

Marguerite à la fontaine, 1858, à M. Durand-Ruel, h. 1,60, l. 1,02. Debout et rêveuse, elle oublie que l'eau rejaillit par-dessus la cruche pleine. Derrière elle deux jeunes filles s'éloignent en chuchotant. Quand le temps aura éteint le jupon rouge et la jupe verte un peu trop intensés, quand il aura passé son vernis doré sur ces épaules pleines, cette poitrine abondante, ces bras robustes et gracieux, on trouvera sans doute comme nous que c'est là la plus belle et la plus complète des Marguerite de Scheffer. C'est le type le plus humain et le plus saintement rêveur de l'héroïne de Gœthe.

Les Douleurs de la terre, s'élevant vers le ciel, se transforment en Espérance et en Béatitude, inachevé dans quelques parties, 1858, h. 2,22, l. 1,43, à Mme Marjolin Scheffer.

« Ce tableau, a dit quelque part M. Charles Blanc, est comme un poëme où le peintre a voulu résumer les sentiments, les émotions de sa vie entière, où il a mis tout son cœur. Les figures qu'il y a groupées sont des âmes qui aspirent à Dieu et qui montent aux étoiles, abandonnant les mondes inférieurs après les avoir embrassés d'une dernière étreinte. Elles

traversent le tableau, douces et pâles ombres, impondérables fantômes, telles qu'elles ont dû apparaître à l'artiste au milieu du silence de la nuit, à la clarté de cette inexplicable lumière qui se continue dans les songes du poëte, quand il a les yeux fermés. En les voyant passer ainsi à travers la région des nuages, on croirait d'abord que c'est une même figure qui se répète dans les attitudes de la désolation, mais bientôt on y reconnaît les nuances les plus fines de la physionomie, toutes les variantes de la douleur humaine : la tristesse amère et la tendre mélancolie, l'affliction consolée d'une sainte et l'inconsolable désespoir d'une amante. Chacune de ces figures rappelle un nom propre, une ressemblance connue. Le peintre qui leur donna la vie les retrouve lui-même dans l'Élysée de ses rêves.

« Le tableau que nous reproduisons est aussi beau par l'exquise convevance de l'exécution que par la sublimité de la pensée. La couleur en est douce comme celle d'une fresque, et pourtant l'ensemble produit tout l'effet qui semblait indiqué par le sujet même. Sans parler de l'extrême délicatesse avec laquelle est nuancé le sentiment de chaque figure, le seul ménagement du clair-obscur traduit au premier aspect la pensée du peintre. Toute la partie inférieure de la composition est noyée dans une ombre transparente, au sein de laquelle on distingue des figures éplorées, qui se débattent contre les douleurs de la terre en levant les yeux vers le ciel, mais à mesure que les groupes humains s'éloignent du séjour terrestre, le drame s'apaise, les gémissements s'affaiblissent, la peinture s'éclaircit, et de la tristesse des ténèbres dont on devine la profondeur, l'œil passe avec enchantement à la mélancolie des demi-teintes et aux joies de la lumière d'en haut. Tandis que les créatures qui sont encore aux prises avec les passions de la vie, ne font qu'entrevoir de loin les lueurs de la félicité, d'autres déjà illuminées par la foi, rajeunies par la grâce, nagent dans les clartés surnaturelles et touchent du regard à la cité de Dieu. A la sénérité de leur visage qui s'éclaire d'un reflet céleste et qui se fond dans l'azur, on comprend qu'elles écoutent avec ravissement les violes des Séraphins et qu'elles ont vu l'aurore du Paradis. »

Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine après la Résurrection, 1858, à Mme Marjolin Scheffer. Ce tableau qui n'est qu'ébauché est couvert de corrections à la craie.

L'Ange annonçant la Résurrection, 1858, à Mme Marjolin Scheffer. La figure agenouillée de Madeleine est seulement crayonnée à la sanguine; les autres figures ébauchées ont des indications de retouches au crayon blanc.

III

Ary Scheffer maniait l'ébauchoir et même le ciseau du sculpteur avec presque autant de certitude que le pinceau. Il disait souvent que, même à son insu, « tout peintre devait arriver en sculpture au degré correspondant à sa force en peinture. »

On a réuni dans la dernière salle deux bustes et le tombeau de sa mère.

Buste en marbre de madame la comtesse de Krasinska. Le nez et la bouche sont charmants, mais les yeux manquent, comme maniement d'outil, un peu de fermeté.

Buste en marbre de madame Scheffer. Signé, Ary Scheffer, 1839. Elle a la tête légèrement inclinée en avant. Le peintre se trahit dans l'effet d'ombre portée qu'il a voulu obtenir par la coiffe de dentelles qui retombe sur le front. La physionomie est sérieuse.

Madame Scheffer mère, statue en marbre destinée à son tombeau. Couchée, droite et calme, comme sur les tombeaux du moyen âge, elle ouvre les mains étendues le long du corps, comme pour affirmer que la mort n'est qu'un sommeil paisible; sa tête sereine, dont les grands yeux regardent au delà de cette vie, repose doucement sur un oreiller, et la longue draperie qui l'enveloppe de ses plis austères, retombe par-dessus l'extrémité de ses pieds. Toute l'âme de Scheffer a passé dans ce bloc de marbre, dont l'exécution, il faut le dire, n'est pas, à beaucoup près, aussi remarquable que le sentiment.

IV

Il semble que Gœthe pensait à Ary Scheffer lorsqu'il fit dire à l'un de ses héros: « Je ne vous demande qu'une chose, ne vous attachez pas à la forme; quant au fond, je m'en remets à votre jugement. » En effet, Scheffer n'est point un peintre de première impression. Subordonnant presque sans cesse l'exécution à l'idée, préoccupé avant tout de faire vibrer les cordes les plus délicates du cœur humain, il oublie parfois, dans son indifférence pour les moyens, qu'il s'adresse à des spectateurs dont l'esprit n'a pas toujours le temps ou la force de restituer la part de réalité qui manque à ses conceptions. Beaucoup de ses tableaux ne sont que l'ébauche rapide d'une pensée qu'il jetait sur la toile pour y revenir plus

tard en perfectionnant l'exécution. Chaque fois qu'il a répété le même sujet, le second est toujours infiniment supérieur au précédent, et par un privilége réservé à quelques natures d'élite, Ary Scheffer a progressé jusqu'à son dernier jour.

Sans sortir de cette exposition, d'après laquelle il serait injuste de juger Scheffer tout entier, car quelques-unes de ses meilleures toiles sont restées au musée de Versailles ou dans des galeries trop jalouses de leur bien, on peut se faire une idée de l'immense activité de son cerveau et de son pinceau. Dans sa jeunesse, les petits tableaux de genre lui donnent rapidement un rang parmi les meilleurs peintres.

Mais il faut avouer que c'est là la partie la plus faible de son talent[1]. Les ajustements sont froids, comme dans *la Ballade de Lénore;* les mouvements sont exagérés, comme dans le *Missolonghi;* les seconds plans mal peints, comme dans *le Baptême;* les têtes d'enfants presque informes, comme dans la *Ronde du couplet de Béranger*. Ce n'étaient guère là que les essais d'un jeune homme qui n'était pas dans sa voie. Mais il ne faut cependant pas méconnaître la délicatesse qu'il imprimait toujours à ces petites scènes où la sentimentalité prédomine trop souvent, et que réchauffait une qualité qui fait pardonner bien des erreurs, l'amour de la patrie.

Vers 1830 apparaissent les premiers Faust et les premières Marguerite. Nous ne voudrions pas manquer de respect à l'Allemagne, dans la personne de Goëthe, mais cependant il nous semble que dans la *Marguerite à l'église*, et surtout dans la *Marguerite à la fontaine,* Scheffer a créé un type complet, vivant, indépendant, et qui n'a peut-être d'inférieur à celui du poëte que le merveilleux prestige de la parole exprimée. Pour nous qui, lisant Gœthe dans des traductions, pouvons nous isoler de la tyrannie grandiose de sa forme, Scheffer a donné parmi nous droit de cité à un *Méphistophélès* bien autrement railleur, nerveux, satanique que celui du drame dont les tours de gibecière sont assez vite épuisés; à un *Faust* moins agité peut-être dans son cabinet de savant austère, et bien autrement élégant, mélancolique et cavalier après son rajeunissement que celui qui a besoin d'une cassette magique pour séduire une grisette; à une *Marguerite* aussi candide avant sa faute, aussi anéantie lorsqu'elle doute de son amant, que celle qui meurt folle de regret et criminelle. Le personnage de Marguerite, plus vivement accusé dans sa silhouette

1. Le secret de cette faiblesse est dans son énorme production; de 1826 à 1827, il ne livra, dans un *salon* du temps, pas moins de soixante-dix compositions, tableaux et portraits.

passagère, est aussi la figure qui a le plus porté bonheur au peintre. Pour moi, je lui sais gré de l'avoir faite toujours belle, et d'avoir idéalisé cette ingénue un peu prosaïque qui, dans le poëme, répond à son amant dans la scène du jardin : « Comment pouvez-vous baiser ma main ? Elle est si sale, si rude ! Que n'ai-je point à faire chez nous ! Ma mère est si ménagère !... »

Pour sa *Mignon*, c'est je crois bien près de lui que Scheffer a trouvé son modèle, plutôt que dans le roman mystique et embrouillé de Wilhelm Meister si peu connu en France jusqu'à ce moment. Et c'est encore une création dont Scheffer peut, à bien des titres, revendiquer la paternité. Si la poésie laisse plus d'espace à l'imagination, la peinture est une langue qui n'a point besoin de traduction. Quand des yeux noirs lancent la pensée; quand un grand front s'incline sous une peine inexprimée; quand un jeune corps se ploie sous la fatigue insupportable de la vie, et que des mains jointes soutiennent une tête pâlie par la nostalgie du ciel; il n'est pas besoin qu'elle ait un nom terrestre ni qu'elle chante : « Connais-tu le pays où le citronnier fleurit?... Là-bas, là-bas, je voudrais, ô mon bien-aimé, aller avec toi. » Dans tous les pays, tous les cœurs blessés la reconnaîtront et lui diront : « O ma sœur ! »

Mais Gœthe n'a pas seul inspiré Scheffer, Byron lui a prêté son *Giaour*, qui se pare un peu comme Byron lui-même d'une auréole de crimes imaginaires, et *Médora* qui s'alarme sur le sort de son amant, Conrad le corsaire, avec la tristesse tempérée d'une jeune lady bien élevée. Bürger lui offre sa touchante et fantastique ballade, *Les morts vont vite!* Et il trouve dans Schiller le comte *Eberhard de Wirtemberg, le Larmoyeur.*

Puis un jour, dans la rêverie de l'atelier, il voit passer comme un vol de colombes blanches : c'est Francesca de Rimini, suspendue aux épaules de Paolo, dans le tourbillon infernal qui emporte les âmes qui n'ont point su résister sur la terre « aux douces pensées, aux ardents désirs qui les ont menées au douloureux passage. » Et reprenant l'œuvre du poëte florentin, esquissé puissamment en quelques vers mélodieux, il donne à Francesca le corps le plus adorablement pâle, la nudité la plus chaste et le profil le plus passionnément fatigué; à Paolo, je ne sais quel geste désespéré, éperdu, comme s'il s'était jeté trop tard devant le coup et qu'il ait vu frapper sa maîtresse avant lui.

A un grand talent Scheffer joignait un cœur d'élite et un esprit élevé[1].

1. Ary Scheffer à écrit des lettres charmantes; quant aux Salons qu'on lui attribue, ils sont dus à la plume de son frère Arnold Scheffer.

Toutes les intelligences libérales, à partir de la Restauration jusqu'à nos jours, ont défilé dans son atelier, et non point seulement comme modèles, mais encore comme amis. Nous retrouvons à cette exposition Victor et Destutt de Tracy, Lafayette auquel il prête des souliers gros comme une épigramme peinte, Béranger qu'il a vu tout en rose, M[lle] de Fauveau, Odilon Barrot qui se croise les bras en méditant un ministère, Marjolin, le chirurgien, Franz Listz, Rossini, Lamennais, qui semble lui avoir servi de type pour ses Méphistophélès, Cavaignac qu'il a peint en 1851, M. Villemain, et Manin qui mourut dans ses bras. Tous ces portraits, avec des qualités bien diverses, sont reconnaissables à la distinction, à l'extrême ressemblance et à la convenance des costumes. Celui de M[me] Guizot mère est une des plus belles peintures modernes, et celui de lord Dufferin montre encore, par la sobriété de l'effet, le serré du dessin et l'animation intelligente du front et des yeux, que Scheffer a progressé jusqu'à son dernier jour.

L'œuvre de Scheffer prouve qu'en dehors des épanouissements de la couleur et des abstractions de la ligne, il y a dans l'art quelque chose qui peut vivre et frapper en n'empruntant à ces deux extrêmes que juste ce qui est nécessaire pour la traduction matérielle de la pensée : c'est le sentiment. Je sais bien que les mélancoliques ne sont plus à la mode, et qu'il n'y a plus guère de coin où puissent rêver en paix les René ou les Obermann, dans une société en proie à toutes les fièvres. Mais la mélancolie sincère est une grâce d'état au-dessus des caprices ; c'est cette pâleur de race, cette finesse voilée auxquelles se reconnaissent entre elles les âmes méditatives. Mais si je m'explique que des esprits parmi les plus fins, des goûts parmi les plus délicats, blasés à leur insu peut-être par les mets épicés de la pratique moderne, éprouvent quelque déception devant des toiles qui ne sont point à la hauteur des recettes de nos jours, je comprends moins qu'ils ne demandent pas sincèrement à Scheffer le dernier mot de son idéal. Qu'il ait eu le tort de vouloir modifier ses procédés suivant les sujets qu'il traitait, cela prouverait qu'il était plutôt une *volonté* qu'un tempérament, mais il n'en reste pas moins une des hautes intelligences de notre école. Il a créé des types, et c'est par là et non par les détails que l'on s'impose et que l'on reste. Je ne sais personne à aucune époque qui ait trouvé moyen d'émouvoir plus profondément avec des moyens aussi peu mélodramatiques. Et cependant, en tant que dessinateur, personne n'a dessiné des mains plus pudiques, plus nobles, plus moites de charité, plus belles de forme et d'expression ; en tant qu'exécutant, personne n'a mieux peint les larmes baignant les yeux. Sa Sainte Monique et son Saint Augustin sont d'admirables figures

religieuses, et je me sens invinciblement entraîné à chercher avec eux dans le ciel le *Labarum* victorieux des âmes qui ont la foi. Son Christ est d'une douceur ineffable, d'une majesté souveraine, d'une autorité touchante; il porte sur son front pâle le sillon de toutes les douleurs humaines, et, chose étrange, car Ary Scheffer était protestant, toute la peinture religieuse de Scheffer respire un sentiment profondément catholique.

Ary Scheffer a mis dans sa peinture quelque chose de la gravité sereine et de la distinction un peu froide de sa personne. On l'aime, on la rejette tout d'une pièce, mais la plaisanterie ne vient jamais aux lèvres. Pour moi, je crois que sa réputation ne fera que grandir. Il restera le peintre des douleurs profondes, le consolateur des espérances inassouvies, l'ami des âmes froissées par les luttes de la vie, les agitations de la pensée, les mécomptes et les défaites. Tous ceux qui ont vu tomber auprès d'eux un être aimé, iront pleurer devant son Larmoyeur. Tous ceux qui sont agités par les problèmes du doute, iront chercher un instant de calme auprès de son Saint Augustin. Tout ceux qui ont aimé, tous ceux qui aiment, tout ceux qui aimeront s'arrêteront émus et charmés devant le groupe de Francesca et de Paolo, que l'enfer du Dante semble n'avoir accueilli dans son cercle douloureux, que pour assurer l'éternité mystérieuse de leur étreinte passionnée.

PH. BURTY.



UNE NOUVELLE GALERIE AU LOUVRE

Le Salon carré et la grande galerie du musée du Louvre, qui avaient été fermés depuis quelque temps, viennent d'être de nouveau ouverts au public. Cette clôture avait été nécessitée par la création d'une galerie nouvelle et par un remaniement dans l'ordre des tableaux des écoles d'Italie.

La nouvelle Salle s'ouvre à la base de la grande galerie, contre le salon carré qu'elle longe, se dirigeant, parallèlement à la salle des États, vers le pavillon Daru, dans la nouvelle cour du Louvre. Elle sera probablement une des entrées du Musée, lorsque le nouvel escalier, qui doit remplacer le chef-d'œuvre de Percier et Fontaine, aura été construit. La décoration de ses murs est semblable à celle des travées de l'ancienne galerie dernièrement restaurée : fond ponceau avec voussure imitant un tissu broché d'or, au-dessous d'une voûte en verre dépoli ; mais les lambris d'appui et les portes sont en bois noir, ainsi que dans le salon carré. Une seule porte percée dans l'axe sert à communiquer avec le Musée, tandis que deux portes juxtaposées occupent tout le mur du côté de la future entrée et font un assez désagréable effet avec leurs grandes surfaces sombres. On assure que l'une d'elles n'ouvre que sur une armoire et n'est destinée qu'à faire pendant à la vraie porte qui ne se trouve point dans l'axe. Honneur à la symétrie !

Comme les combles du bâtiment où elle est enfermée sont cachés aux regards par les combles environnants, l'architecte n'a pas craint d'y percer un vitrage de chaque côté du faîte, chose qu'il n'avait point osé faire le long du quai, aimant mieux mal éclairer une galerie de tableaux que de ne pas avoir une belle surface d'ardoises bien correcte à mettre en vue ; sacrifiant ainsi l'intérieur à l'extérieur, suivant l'invariable précepte de l'école académique. Enfin, grâce à la position de la nouvelle galerie, grâce aussi à l'orientation de son axe, du sud au nord, le jour qui tombe sur le faux vitrage en verre dépoli est le même des deux côtés, et éclaire également les deux parois.

On a profité de ces excellentes conditions pour placer, dans cette galerie, une partie des plus précieux tableaux des écoles d'Italie qui n'avaient pu entrer dans le Salon carré : depuis Le Mantegna et Le Pérugin jusqu'à Lanfranco et Panini, en passant par Garofalo, Luini, Raphaël, Titien, Véronèse et les Bolonais. Nous ne ferons point le catalogue des tableaux qui y sont exposés. Toutes ces peintures sont connues du public, seulement elles sont placées sous un jour plus favorable et en de meilleures conditions qu'autrefois.

Le petit tableau du Dominiquin, qui était dernièrement exposé dans le salon carré, représentant un Amour traîné par deux colombes sur un char entouré d'une guirlande de fleurs, a pris place dans la nouvelle galerie, considérablement agrandi par suite d'une trouvaille faite dans les magasins du Louvre. En inventoriant un fragment de toile dont le centre était coupé, et qui représentait une guirlande de fleurs, on a constaté que les dimensions du vide se rapportaient à celles du tableau du Dominiquin, et que certaines fleurs qu'on avait reconnues sur les contours de celui-ci, formaient la prolongation de rameaux existants sur la guirlande retrouvée. On a naturellement réuni de nouveau ce qu'on avait jadis divisé, disons mieux, mutilé, et le tableau y a gagné un accent tout nouveau. Le groupe du Dominiquin, placé entre deux cercles concentriques de fleurs, semble être sur un plan très-reculé et poindre sur le champ noir

du tableau. Ces fleurs, peintes d'une façon fine et précise, sont attribuées au Flamand Daniel Seghers. Les œuvres de beaucoup de peintres primitifs qui avaient disparu de la grande galerie ont repris, sur la paroi du nord, la place laissée vide par les tableaux exposés aujourd'hui dans la galerie nouvelle, et retracent dans leurs pages charmantes et naïves, rares feuillets d'un livre malheureusement bien incomplet, les commencements de l'art italien au XIVe siècle. On y remarque aussi une *Mort de la Vierge*, attribuée à Domenico Panelli, où les personnages sont de grandeur naturelle. Ce tableau a été donné au musée du Louvre par M. Boriah Bosfield.

La nouvelle annexe du Musée n'est encore connue dans le langage administratif que par les dimensions de sa largeur, espérons que ce nom de « Galerie de sept mètres », que l'administration lui a donné, ne subsistera pas, et qu'on saura bien lui en trouver un plus en rapport avec sa brillante destination.

— D'un autre côté du Louvre, on a débarrassé des cadres qui l'encombraient la galerie étroite qui longe, au-dessous de la colonnade, le musée de la sculpture égyptienne. C'est là que sont exposés ceux des monuments d'architecture, de sculpture et d'épigraphie grecque et latine, trouvés en Algérie, que l'on a envoyés en France. Cette nouvelle section du musée, considérablement enrichie, sera bientôt livrée au public.

Le futur musée chrétien, situé à l'entrée et à gauche du musée de la sculpture de la Renaissance, encore bien pauvre, a reçu cependant quelques monuments : un grand pavé en mosaïque venant d'Italie et un font baptismal carré, en marbre, apporté de la Dobruscha. La mosaïque porte une croix bien caractérisée parmi ses ornements ; la cuve baptismale est ornée d'une croix sur chaque face et de feuilles d'acanthe plaquées sur chacun des angles. La cavité en est profondément striée. A. D.

NÉCROLOGIE

Achille Collas vient de terminer prématurément, à Paris, une vie modeste et bien remplie. Quelques feuilles ont loué le mérite et la variété de ses inventions mécaniques; mais il est un côté de son intelligence et de ses travaux dont l'appréciation appartenait à un journal d'art, et nous venons dire à nos lecteurs quel rôle important a joué, depuis trente ans, ce puissant auxiliaire du progrès intellectuel.

Né à Paris le 24 février 1795, il fut destiné par sa famille à la carrière professionnelle, et placé en apprentissage à l'âge de dix ans. Privé ainsi des secours d'une instruction libérale, il sentit combien de notions indispensables manqueraient au développement régulier de ses inspirations. Il quitta donc les ateliers, apprit le dessin, les mathématiques, étudia même la médecine, et nourrit son esprit par la lecture des meilleurs auteurs, historiens, poëtes ou philosophes.

Ainsi fortifié, il rentra dans la lice industrielle et signala ses débuts par des perfectionnements Appelé à construire et à faire manœuvrer la machine à ébaucher les ciels et les teintes plates pour la gravure en taille-douce, il rêvait, dès 1825, au moyen d'enlever à ce procédé la monotonie qui le trahit; ajouter à l'azur dégradé des nuages, aux fonds, les détails d'architecture, c'était, selon lui, établir un passage plus harmonieux entre le travail de l'ouvrier et celui de l'artiste. Des expériences heureuses l'amenèrent à placer sous sa machine des reliefs divers, puis une médaille... Ce fut une révélation ; le tracelet, en suivant les inclinaisons des formes, éloignait ou rapprochait,

sur le cuivre, les impressions du burin, produisant ainsi les effets d'ombre et de lumière : dès lors les ciels furent oubliés ; la gravure numismatique était trouvée. De 1831 à 1836, Collas se consacra tout entier à l'application de ce procédé. On sait quel ouvrage en sortit : *le Trésor de numismatique et de glyptique* formé sous le patronage et la surveillance de MM. Paul Delaroche et Henriquel Dupont, avec le concours de M. Ch. Lenormant, et qui restera l'un des monuments les plus curieux de notre siècle.

A cette époque les esprits ébranlés cherchaient une foi nouvelle; la révolution romantique avait jeté la perturbation parmi les penseurs, écrivains ou artistes; on se demandait avec anxiété où était la route du vrai et du beau. En offrant à tous les regards cette succession tranquille de chefs-d'œuvre, depuis les admirables médaillons d'Athènes et de Syracuse jusqu'aux graves conceptions de Pisanello, de Jean Buldù, de Sperandio, jusqu'aux élégantes ciselures de Dupré et de Varin, Collas montrait par quels chemins divers le talent vrai sait conquérir la gloire, et il préparait le terrain de l'éclectisme sur lequel marchent aujourd'hui côte à côte les individualités puissantes qui font l'honneur de notre école.

Mais ce mécanicien philosophe et rêveur n'était pas homme à se livrer entièrement à l'exploitation de ses découvertes; il subissait, avec la patience de sa loyauté habituelle, les engagements pris pour la publication du Trésor de numismatique, méditant déjà une invention plus profitable aux arts. En 1829, il avait essayé de développer l'idée de son tour vertical à réduire, et d'arriver à la copie mathématique, soit amplifiée, soit restreinte aux plus minimes proportions, des objets sculptés en ronde bosse. Sept ans après le but était atteint, et la Vénus de Milo, ramenée aux deux cinquièmes du marbre original, apparaissait en 1836 aux applaudissements de tous les artistes.

La merveilleuse machine qui, depuis cette époque, nous a donné tant d'ouvrages précieux, est d'une simplicité surprenante ; en voyant sur un bâti composé de quelques pièces de bois, des règles analogues à celles du pantographe-rapporteur, sans engrenages, sans roues, sans excentriques, on a peine à comprendre que l'importance du résultat soit si peu en rapport avec les moyens employés ; et pourtant lorsqu'on suit la main de l'ouvrier conduisant sur le relief une pointe mousse qui en caresse les contours, lorsque la pointe aiguë, située sur la branche réductrice, entame la masse de plâtre humide destinée à devenir l'image fidèle de l'original, on voit qu'en répétant patiemment et régulièrement le parcours de la pointe mousse sous tous les aspects où se peuvent présenter l'objet à rendre et la copie, il est impossible qu'un détail, la moindre érosion du marbre, le moindre grain de la fonte, échappe à la reproduction proportionnelle.

Aujourd'hui, la machine de Collas n'est plus discutable; elle est acquise à la science et aux arts. Les récompenses qu'elle a values à son auteur, les contrefaçons qu'on en a faites montrent toute son utilité. Ce qu'il importe de faire ressortir, c'est l'immense service qu'elle a rendu sous la sage impulsion de son inventeur.

Alors comme aujourd'hui, les arts manquaient de critérium ; la fortune n'était pas toujours l'apanage des hommes de goût : il était donc à craindre que les notions du beau n'allassent s'éteignant. Prendre les monuments les plus célèbres de la statuaire, en rendre le prix abordable par une reproduction mécanique, c'était tendre aux instincts spéculateurs de notre temps un piége habile. Chacun s'y laissa prendre : entre le modèle médiocre, mais grevé de droits d'auteur, et le chef-d'œuvre du domaine public chargé de ses seuls frais d'exécution, le choix est bientôt fait. La *Vénus de Milo*, la *Diane de Gabies*, l'*Amazone*, la *Polymnie*, ont ainsi pris droit de cité chez une foule de

gens qui certes leur eussent préféré, à prix égal, tels bronzes sans nom, fastueusement ajustés par des modeleurs inconnus.

Puis, à force de voir, sous les vitres de nos commerçants, ces œuvres si remarquables, la foule s'est prise à les regarder, pour les apprécier et les admirer bientôt; le piâtre les a fournies à ceux qui ne pouvaient atteindre au prix du bronze; les statues créées pour les peuples de la Grèce et de Rome ont été acceptées par le peuple de Paris qui, maintenant, les connaît et les nomme.

C'est là un fait immense; ce résultat seul placerait Collas parmi les vulgarisateurs de l'art et les grands éducateurs des nations. Pourquoi son œuvre demeure-t-elle entravée par la restriction des expositions nouvelles? Pourquoi de misérables intérêts viennent-ils fermer à demi la porte du palais des arts, lorsque nos statuaires pourraient enfin espérer de trouver des juges parmi la foule, désormais habituée à l'appréciation du beau?

Avec cette largeur de pensée, indice de son goût éclairé, Collas n'avait pas voulu rester l'interprète exclusif des époques antiques. Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, Michel-Ange, Germain Pilon, Coustou, David d'Angers, anciens et modernes, morts et vivants, tout ce qui avait un nom illustre et consacré, lui paraissait digne d'être répandu. Heureusement pour lui, car, nous le répétons, jamais Collas n'a su ni n'a voulu exploiter ses inventions, heureusement les réductions mathématiques tombèrent dans les mains d'un éditeur intelligent qui sut les faire prospérer.

Est-ce à dire que, pendant ce temps, Collas se livrait au repos? Nullement; composant des pâtes colorées solidifiables, creusant les calcaires au moyen d'une machine à graver, il demandait à ces procédés simplifiés les ressources nécessaires à la fabrication d'une mosaïque, genre de Florence, applicable à l'industrie courante.

De concert avec M. le baron de Triquetti, il gravait aussi pour le gouvernement pontifical un billet de banque impossible à contrefaire.

Enfin lorsque la mort a glacé sa main, il tenait encore le burin qui devait tracer une gravure mécanique, susceptible d'augmentation ou de diminution sur le modèle donné, et propre à entrer dans le tirage typographique, comme la gravure sur bois.

La machine est là prête à fonctionner, — l'ouvrier qui la maniait sous l'œil de l'ingénieur existe encore; l'éditeur de la statuaire réduite vient de s'attacher l'un et d'acheter l'autre; espérons donc que l'idée fructifiera.

Forcé de nous restreindre en disant seulement ce qu'était Achille Collas pour les beaux-arts, nous ne parlerons ni de ses découvertes purement industrielles, ni des efforts qu'il faisait en ces derniers temps pour doter la France d'un appareil à moissonner. Mais il nous serait impossible de ne pas donner un éloge à cette nature loyale et simple. Modeste, presque timide, Collas aimait peu les réunions du monde; ce n'était certes pas insuffisance de sa part: sa conversation claire, pleine d'aperçus ingénieux, pouvait embrasser tous les sujets. On le savait, et la modeste retraite de la rue Notre-Dame-des-Champs était un centre où des artistes, des hommes de lettres venaient volontiers, dans des conférences familières, faire échange de pensées fructueuses.

Sensible et poëte, en dépit de son esprit pratique, Collas aimait à se retremper dans la contemplation des beautés de la nature, et dans la fréquentation de nos meilleurs théâtres; la littérature, la musique, la peinture trouvaient en lui un amateur passionné, un juge sûr.

Content des distinctions qui avaient récompensé ses travaux, de l'aisance acquise au milieu de tant d'éléments de fortune, il suivait sa carrière laborieuse sans autre souci

que d'ajouter à ses découvertes passées, sans autre ambition que l'estime des cœurs honnêtes. Mais ses œuvres parlent pour lui et la France inscrira son nom parmi ceux des hommes utiles. ALBERT JACQUEMART.

— Nous apprenons avec un vif regret la mort d'un amateur des plus distingués, M. Piérard, de Valenciennes, président de l'Académie de peinture de cette ville. Au mois de février dernier, M. Piérard, quoique malade, nous fit lui-même les honneurs de sa galerie, une des plus belles qui soient en France. Ancien officier de l'administration de la guerre, cet homme aimable n'avait pas cessé de cultiver la peinture et d'épurer par l'étude un goût naturel pour les arts.

Il aimait surtout les peintres des écoles flamande et hollandaise, et possédait les plus précieux échantillons de ces maîtres charmants. Pas un qui ne soit magnifiquement représenté dans sa galerie. On y voit figurer Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Pierre de Hooch, Ruysdael, Hobbema, Jean Steen, Van de Velde, Teniers, Ostade et tous les autres. Nous aurons au surplus l'occasion de donner à nos lecteurs une idée de cette belle galerie et une reproduction des morceaux les plus rares qu'elle renferme.

Nous ne voulons aujourd'hui qu'exprimer la surprise douloureuse que nous a causée la nouvelle de la mort de M. Piérard, auquel nous avions promis si récemment une seconde visite, et qui nous avait accueilli avec cette grâce dans la politesse et cette aisance de manières, tradition déjà perdue des anciennes mœurs. Toute la ville de Valenciennes assistait aux obsèques de M. Piérard. M. P. Hédouin, notre correspondant, a publié dans l'*Impartial du Nord*, du 19 juin, une excellente et courte notice sur l'amateur qui fut son camarade de collége et son ami. Nous attendons de son obligeance des renseignements qui nous permettront de donner une complète description de la galerie Piérard.

— Les arts ont encore fait une perte nouvelle en la personne de M[me] de Rougemont, qui joignait à toutes les grâces d'une femme du monde un talent de peintre qui s'était produit plusieurs fois d'une façon brillante dans nos expositions.

M. le duc d'Aumale vient d'acheter en bloc la célèbre bibliothèque de M. Cigongne.

— Nous donnerons prochainement le dessin de la croix latine en fer ouvragé, qui surmonte la nouvelle flèche de Notre-Dame de Paris, et qui a été définitivement mise en place. Cette flèche a quarante-six mètres d'élévation au-dessus de la toiture de la grande basilique. Nous accompagnerons de quelques détails architectoniques le dessin que nous promettons à nos lecteurs.

— La clôture de l'Exposition des beaux-arts est remise au 10 juillet. La distribution des récompenses aura lieu le vendredi 15 juillet, à deux heures, et tous les artistes seront admis à cette solennité sur la présentation de leur carte.

Le tirage de la Loterie des objets d'art se fera le dimanche 17 juillet, à une heure.

CANDIDATURES A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

L'Académie des Beaux-Arts a procédé samedi dernier, 25 juin, à la formation de la liste des candidats à la place laissée vacante par la mort de M. Turpin de Crissé.

Voici la liste de la commission : MM. Kastner, Albert Lenoir, Flandin, Arsène Houssaye.

Voici la liste de l'Académie : MM. Henri Delaborde, Villot, Charles Blanc.

A cette occasion, M. Charles Blanc a adressé à l'Académie la lettre suivante :

A MONSIEUR LE SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Monsieur,

La commission nommée par l'Académie m'ayant exclu de la liste des candidats à la place de membre honoraire, et l'Académie ayant été sur le point de m'exclure de sa propre liste, j'ai lieu de penser que beaucoup de vos collègues n'ont pas eu connaissance des titres nombreux et irrécusables que j'ai fait valoir, et je viens vous demander la permission de les soumettre une seconde fois à l'attention de l'Académie.

Si les places d'académiciens libres sont réservées à ceux qui, n'étant pas artistes, ont cependant bien mérité de l'art, je me flatte que j'avais droit à occuper dans la liste un rang plus honorable.

Directeur des Beaux-Arts alors que la commission du budget demandait la suppression du secrétaire perpétuel de l'École, j'ai eu le bonheur de faire repousser ce projet aux applaudissements de l'Assemblée nationale, et je conserve parmi mes plus précieux autographes, la lettre où M. Dumont me félicitait de mes efforts et me remerciait affectueusement de l'avoir maintenu à son poste.

Dans une autre circonstance, la commission du budget proposait la suppression de fonds employés aux moulages du Louvre : je fus assez heureux pour combattre à la tribune ce projet de loi qui fut également repoussé; mais le souvenir qui m'est le plus cher est celui d'avoir contribué autant que personne à défendre l'École de Rome menacée dans son existence, et d'avoir ainsi conservé à l'enseignement des arts l'établissement qui, depuis Colbert, entretient la jeunesse dans le respect des hautes traditions.

A la suite du Salon de 1848, lorsque l'État obéré ne pouvait offrir aux artistes que des mentions honorifiques, j'eus la pensée de demander au ministre du commerce des porcelaines de Sèvres, et j'obtins de lui pour quatre-vingt mille francs de ces belles porcelaines, qui furent distribuées aux artistes à titre de récompenses; innovation généreuse qui n'avait pas eu d'exemple et qui, malheureusement, n'a pas eu d'imitateurs!

Le gouvernement ayant voté un fonds de 900,000 francs pour la fête de la Concorde, je fis appliquer la plus grande partie de cette somme à des travaux d'art qui employèrent, dans un moment critique, toute une légion de peintres, de décorateurs et de statuaires.

Un membre de cette même commission qui a été chargée de dresser la liste des candidats, M. Taylor, doit se rappeler et peut vous dire quels services de tout genre j'ai rendus à l'association de secours dont il est le président.

Par l'illustre directeur du Conservatoire et par vous-même, Monsieur le secrétaire perpétuel, l'Académie pourra être instruite des vives et chaleureuses sympathies qui me furent témoignées unanimement, lorsque j'eus, deux années de suite, l'insigne honneur de présider la distribution des prix du Conservatoire.

Il y a vingt ans, Monsieur, un livre d'art se tirait le plus souvent à 300 exemplaires, dont une partie restait enfouie chez l'éditeur. Plus heureux que mes prédécesseurs, j'ai vu la plupart des livraisons de l'*Histoire des peintres* se tirer à huit et dix mille exemplaires et répandre le goût de l'art dans toutes les classes de la société.

L'*OEuvre de Rembrandt*, le *Trésor de la curiosité*, le *Voyage de Paris à Venise*, l'*Exposition de Manchester*, sont, je crois, des ouvrages d'art de la nature de ceux qui méritent la bienveillance de l'Académie, et si ces titres ne lui ont point paru suffisants, il m'est permis de supposer que beaucoup de ses membres ont obéi à des préoccupations tout à fait étrangères au domaine paisible des beaux-arts dans lequel

j'ai toujours vécu. S'il en était autrement, je renoncerais à ma candidature; mais un intérêt grave, un intérêt élevé me conseille de la maintenir.

Permettez-moi de vous le dire, Monsieur, une chose nous a profondément surpris et affligés, mes confrères et moi, c'est la place réservée à ceux des candidats qui représentaient particulièrement la presse. Toutes les personnes que ces questions intéressent se demandent à qui donc seront dévolues les places de membres honoraires, si ce n'est aux hommes qui consacrent leur vie à servir d'interprètes entre les artistes et le public.

Ces écrivains que l'on sait si bien ménager dans certaines circonstances et que l'on dédaigne dans certaines autres, ce sont eux, Monsieur, qui ont fait dans le monde à votre illustre compagnie une clientèle d'admirateurs, que chaque jour ils travaillent à entretenir et à étendre. Ce sont eux qui ont inspiré à une foule choisie la volonté de connaître vos ouvrages, le désir de les posséder et la faculté de les sentir. Oui, ces critiques auxquels l'Académie n'a pas encore ouvert ses portes, ce sont eux qui, soit en l'attaquant, soit en la défendant, rehaussent l'importance de son institution, et lui prêtent le mouvement même de la vie en la mettant en communication perpétuelle avec le monde extérieur.

Souffrez, Monsieur, que je vous demande combien plus tardive eût été la gloire de M. Ingres, par exemple, si cette gloire n'avait été expliquée, commentée, célébrée sur tous les tons par ces écrivains de la presse, dont je tiens à honneur d'être le confrère, et au nombre desquels figure M. Henri Delaborde, mon très-honorable concurrent. Pense-t-on qu'un public sans éducation préalable eût saisi cette pureté de style, ces élégances, ces raffinements, ce grand goût, si pendant dix, vingt et trente années, les critiques dont je parle n'avaient montré le lien qui rattache d'aussi nobles ouvrages à l'auguste tradition des grands maîtres? Et de pareils services, la presse les a rendus avec impartialité aux chefs des camps les plus opposés, en faisant accepter leur illustration à une multitude aussi mal préparée à comprendre la liberté des coloristes qu'à reconnaître l'autorité du style.

Veuillez me pardonner, Monsieur, si j'insiste encore.

C'est l'opinion de tout le monde que les places d'académiciens libres ne peuvent être données à des artistes, puisque autrement on les croirait inventées pour la consolation des insuffisants, et pour les dédommager des victoires impossibles du scrutin. Si un architecte veut être le collègue de M. Duban, qu'il se présente au même titre que M. Duban lui-même; si un musicien aspire à s'asseoir à côté de M. Auber, c'est encore comme membre titulaire qu'il doit briguer vos suffrages. On est ou l'on n'est pas un artiste, et il est aussi dangereux de donner à des peintres, à des sculpteurs, à des architectes, la place d'académicien libre, qu'il serait illégitime de nommer de simples amateurs, ou de simples écrivains, comme moi, aux places de membres titulaires.

Voilà, Monsieur, ce que l'on pense généralement dans le public, et c'est pour cela que je me suis permis de vous adresser cette seconde lettre, que j'ai commencée avec découragement, mais que je finis avec un sentiment tout contraire, c'est-à-dire avec la confiance que l'Académie voudra bien écouter mes raisons, et avoir égard à mes services, à mes titres, à mes droits.

Agréez, Monsieur le secrétaire perpétuel, l'hommage de ma haute considération et de mon respect.

CHARLES BLANC.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

LES MARBRES D'HALICARNASSE



Le Musée Britannique, déjà si riche en marbres grecs, vient d'ajouter à ses collections une suite de fragments d'architecture et de sculpture provenant du tombeau de Mausole, découvert à Boudroum, en 1857, par M. Ch.-T. Newton. Avant de présenter quelques observations sur le style très-original des sculptures qui décoraient ce tombeau, je dois rappeler le peu que nous ont appris les auteurs de l'antiquité sur l'âge et la disposition du monument lui-même.

Il fut fondé par Artémise, reine de Carie, qu'il ne faut pas confondre avec une autre reine du même pays et du même nom, qui combattit pour Xercès à Salamine. L'Artémise du tombeau, fille d'Hecatomnus, avait épousé son frère aîné Mausole. Ce mariage entre frère et sœur prouve que les Cariens avaient d'autres mœurs que les Grecs, que vraisemblablement ils appartenaient à une autre race, et que leurs rois suivaient les usages de la cour de Perse dont ils étaient les vassaux. Aux yeux des Hellènes, les Cariens passaient pour des Barbares; cependant, quelques érudits ont essayé de prouver qu'ils parlaient un dialecte grec. Quoi qu'il en soit, ils formaient une petite nation très-belliqueuse qui avait appris au monde à manier le bouclier, le bras passé dans des courroies, tandis qu'avant on le portait pendu au cou le long de l'épaule. Mausole, dynaste ou roi de Carie, feudataire du roi de Perse, avait fait des conquêtes, rançonné ses voisins, et parmi les *pasteurs de peuples*, pour parler comme Homère, nul n'eut l'art de tondre son troupeau de plus près. Dans ses États, il tirait

argent de tout : il fallait payer pour se faire enterrer; un mort n'entrait pas au cimetière avant que le fisc n'eût emboursé une drachme; il avait établi un impôt sur les cheveux, et, pour porter perruque dans son royaume, il en coûtait cher.[1] Aussi avait-il amassé un grand trésor. Ce trésor et les relations fréquentes des Cariens avec les Grecs expliquent comment le tombeau de Mausole devint une des sept Merveilles du monde.

Mausole, après 24 ans de règne, mourut l'an II de la 106e olympiade, 355 ans av. J.-C. Toutes les demoiselles qui ont été au couvent savent qu'Artémise but les cendres et les os broyés de son mari, mêlés à des perles fines pulvérisées, le tout délayé dans de l'eau. Certains auteurs la font mourir de douleur, d'autres de phthisie; on est d'accord sur ce point qu'elle ne survécut que deux ans à Mausole. Très-probablement, elle ne vit pas le tombeau terminé; mais elle eut pour successeur son frère Idriée, lequel avait aussi épousé une sienne sœur, Ada. Après la mort d'Idriée, Ada fut reine de Carie et vassale d'Alexandre le Grand. On conçoit que la couronne passant ainsi de frère à sœur, le tombeau du chef de la famille ne fut pas interrompu. Vitruve et Pline, qui le décrivent d'une manière un peu brève et confuse, nomment les artistes qui le décorèrent de sculptures; c'étaient des Grecs et les plus habiles hommes de leur temps. « Les faces nord et sud, dit Pline, ont 63 pieds en longueur; les « deux autres côtés sont moindres. Tout le périmètre est de 411 pieds. « Le tombeau a 25 coudées de haut; il est entouré de 36 colonnes. On « l'appela *le Ptéron.* Scopas a fait les bas-reliefs du côté de l'orient; « Bryaxis, ceux du nord; Timothée, ceux du midi; Léocharès, ceux du « couchant... Vint un cinquième artiste, qui, sur le Ptéron, plaça une « pyramide de même hauteur que la construction qui lui servait de « base, s'élevant comme une borne (*meta*), et composée de 24 degrés. « Au sommet est un quadrige de marbre, ouvrage de Pythis. Avec cette « addition le monument a une hauteur de 140 pieds. » Vitruve ne parle point de Pythis. Il attribue la décoration des quatre faces du mausolée à Léocharès, Bryaxis, Scopas et Praxitèle. « Quelques-uns, dit-il, ajoutent à cette liste Timothée. » — Peut-être pourrons-nous, parmi les débris du monument, reconnaître l'œuvre de Pythis; mais qui oserait assigner un nom aux autres sculptures?

A la manière dont Pline et Vitruve parlent du Mausolée, il y a lieu de croire que de leur temps il était dans son intégrité. L'évêque de Thessalonique, Eustathe, le célèbre commentateur d'Homère, à propos des

1. Aristote. Econom. liv. IV, 14.

funérailles de Patrocle, a écrit cette note : « Les anciens attachaient beau-« coup de prix à la grandeur des tombeaux: celui de Mausole, surtout, a « été exécuté avec tant de soin que c'était, *et que c'est* une merveille[1].» Ne doit-on pas conclure de cette phrase qu'au XIIe siècle le tombeau existait encore en assez bon état de conservation? Mais, à partir de cette époque, aucun historien n'en fait plus mention, jusqu'à la fin du XVIe siècle, où Claude Guichard en raconte une histoire assez étrange dans son livre intitulé : *Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains et des Grecs, et des autres nations tant anciennes que modernes.* Lyon, 1581.

« Les chevaliers de Saint-Jean de Jerusalem s'estans retirés à Rhodes, « et voyans ce lieu (*Mesy,* Halicarnasse), lequel se présente le premier, « passant droit de l'isle en terre ferme, défensable de sa nature et fort « commode pour commander sur l'Asie... Ils bastirent sur la pointe droite « du port, où iadis, comme nous l'avons dit, estoit le temple de Venus « et de Mercure, un chasteau qu'on y void encore à présent, lequel ils « fortifièrent et appellerent la Tour Saint-Pierre ; alléchés, comme ie croy, « à fortifier de ce costé, iaçoit que l'autre pointe fust de plus forte assiette, « pour la commodité de la belle et cristalline fontaine de Salmacis, qui « couloit auprès.

« L'an 1522, lorsque sultan Solyman se préparoit pour venir assaillir « les Rhodiens, le Grand Maistre sachant l'importance de ceste place, et « que le Turc ne faudroit point de l'empiéter de premiere abordée, s'il « pouvoit, y envoya quelques chevaliers pour la remparer et mettre ordre « à tout ce qui estoit nécessaire pour soustenir l'ennemi, du nombre des-« quels fut le Commandeur de la Tourrette, Lyonnois, lequel se trouva « depuis à la prise de Rhodes, et vint en France où il fit, ce que je vay « dire maintenant, le récit à M. d'Aléchamps, persomage assez recongneu « par ses doctes escrits, et que ie nomme seulement à fin qu'on sache « dequi je tien une histoire si remarcable. Ces chevaliers estans arrivés à « Mesy, se mirent incontinent en devoir de faire fortifiér le chasteau, et « pour avoir de la chaux, ne treuvans pierre aux environs plus propre « pour en cuire, ni qui leur vint plus aisée, que certaines marches de « marbre blanc qui s'eslevoyent en forme de perron emmy d'un champ « près du port, là où de iadis estoit la grande place d'Halycarnasse, ils les « firent abbattre et prendre pour cet effect. La pierre s'estant rencontrée « bonne, fut cause que ce peu de maçonnerie qui paroissoit sur terre « ayant esté démoli, ils firent fouiller plus bas en espérance d'en treuver « davantage. Ce qui leur succéda fort heureusement; car ils recongnurent

1. Eust. ad Il. Ψ, v. 256.

« en peu d'heure que de tant plus qu'on creusoit profond, d'autant plus « s'eslargissoit par bas la fabrique, qui leur fournit par après de pierres, « non seulement à faire de la chaux, mais aussi pour bastir. Au bout de « quatre ou cinq iours, après avoir fait une grande descouverte, par une « apresdinée ils virent une ouverture, comme pour entrer dans une cave : « ils prirent de la chandelle et dévallèrent dedans où ils treuvèrent une « belle grande salle carrée, embellie tout autour de colonnes de marbre « avec leurs bases, chapiteaux, architraves, frises et cornices gravées et « taillées en demy-bosse ; l'entre-deux des colonnes estoit revêtu de las- « tres[1] (dalles, carreaux), liteaux ou plattes bandes de marbres de diverses « couleurs, ornées de moulures et sculptures conformes au reste de l'œuvre, « et rapportés proprement sur le fond blanc de la muraille, où ne se voyoit « qu'histoires taillées et toutes batailles à demy relief. Ce qu'ayant admiré « de prime face, et après avoir estimé en leur fantaisie la singularité de « l'ouvrage, enfin ils défirent, brisèrent et rompirent, pour s'en servir « comme ils avoient fait du demeurant. Outre cette salle, ils treuvèrent « après une porte fort basse qui conduisoit à une autre, comme anti- « chambre, où il y avoit un sépulcre avec son vase et son tymbre (cimier « ou casque d'armoiries) de marbre blanc, fort beau et reluisant à mer- « veille, lequel pour ne pas avoir eu assez de temps, ils ne descouvrirent, « la retraite estant déjà sonnée. Le lendemain, après qu'ils y furent « retournés, ils treuvèrent la tombe descouverte et la terre semée tout « autour de force petits morceaux de drap d'or et paillettes de mesme « métal, qui leur fit penser que les corsaires qui escumoyent alors le long « de ceste coste, ayant eu quelque vent de ce qui avoit esté descouvert « en ce lieu là, y vindrent de nuict et ostèrent le couvercle du sépulcre, « et tient on qu'ils y treuvèrent de grandes richesses et thrésors. » P. 379 — 381.

Le lecteur croira ce qu'il voudra des chevaliers qui vont se coucher sans avoir fouillé le sépulcre, et des pirates survenant tout à point pour emporter les joyaux de la couronne de Carie. Pourtant, il y a deux choses à noter dans le récit de Guichard : 1° que les ruines du Mausolée servirent à la construction du château Saint-Pierre; 2° qu'il existait sous le monument une chambre sépulcrale. Les découvertes récentes ont prouvé l'exactitude de ces deux traditions.

Plusieurs voyageurs ayant remarqué dans les murailles du château Saint-Pierre, des lions de marbre et des bas-reliefs encastrés dans la maçonnerie, l'ambassadeur d'Angleterre à Constantinople obtint de la

1. De l'italien *lastra*, pierre plate, carreau.

Porte la permission de faire enlever ces fragments. Ils excitèrent médiocrement l'attention des artistes, car ils étaient très-mutilés, et, de plus, on ne savait s'ils provenaient du tombeau de Mausole ou de tout autre monument d'Halicarnasse. Les antiquaires, d'ailleurs, n'étaient pas d'accord sur l'emplacement du Mausolée, et plusieurs monticules différents avaient eu l'honneur d'être désignés dans des dissertations savantes, sans que personne se fût avisé d'en fouiller un seul. Enfin, un jeune archéologue plein d'ardeur et de savoir, M. Ch. T. Newton, représenta si éloquemment les probabilités d'une découverte splendide, qu'il obtint du gouvernement britannique toutes les facilités pour exécuter des recherches complètes. A la fin de 1856, il partait pour Boudroum [1] avec le titre de vice-consul à Mytilène. On avait mis à sa disposition un petit bâtiment de guerre. Outre les marins, les ouvriers les plus intelligents du monde, il emmenait encore avec lui des soldats du génie ; enfin il était pourvu de tous les instruments et équipes nécessaires pour les travaux qu'il prévoyait.

D'abord, il attaqua un monticule où un voyageur anglais avait reconnu des substructions. M. Newton trouva là des mosaïques romaines, des murs de l'époque byzantine, et, rencontre plus intéressante, un dépôt de ces figurines en terre cuite, d'un usage si commun dans l'antiquité grecque, aujourd'hui si recherchées. Selon toute apparence, une fabrique ou un magasin de statuettes avait existé en ce lieu, car elles étaient classées dans un certain ordre, et les épreuves sorties du même moule formaient des tas séparés. Entre des milliers de fragments, environ deux cents statuettes bien conservées, quelques-unes fort curieuses, furent envoyées au Musée Britannique.

M. Newton se proposait d'établir ses travailleurs sur un autre emplacement désigné par le célèbre professeur allemand, M. Ross, comme le tombeau de Mausole; mais il fallait d'abord s'entendre avec les propriétaires, négociation qui, en Turquie surtout, tire fort en longueur. Pendant les pourparlers, et pour tenir ses gens en haleine, il eut l'heureuse idée de faire enlever un fragment de colonne qui perçait la terre dans un endroit que personne n'avait examiné. Sous ce bloc, d'autres marbres apparurent, puis des débris sculptés, et en si grand nombre, que bientôt il devint évident qu'on était tombé sur l'emplacement du Mausolée.

En effet, tous les débris retirés de la terre se rapportaient à la description de Pline. Statues, colonnes, corniches, antéfixes, moulures de toute sorte, bas-reliefs, toutes les trouvailles venaient chaque jour con-

1. Boudroum est le nom d'un village tout moderne, établi du château de Saint-Pierre; les Turcs appellent ce saint *Boudrous*.

firmer le témoignage de l'antiquité. Des carreaux de marbre, polis sur la moitié de leur plat et sur un de leurs côtés, provenaient, selon toute apparence, de la pyramide de 24 degrés couronnée par le quadrige. En poursuivant la fouille, on recueillit les fragments de plusieurs statues colossales, l'avant-main d'un des chevaux du char, puis une croupe, énfin un morceau de timon et quelques débris d'un char.

M. Newton, obligé d'emballer ses trouvailles à mesure qu'elles avaient lieu, fit un classement à la hâte, ayant soin de noter toujours la place de chaque débris. Il parvint de la sorte à reconnaître que l'éboulement du Mausolée s'était opéré en masse, et par suite d'une catastrophe violente, les parties élevées ayant été projetées à une assez grande distance de la base. Il suppose, et cette hypothèse est très-plausible, qu'un tremblement de terre a renversé tout l'édifice à la fois. Plusieurs monuments de l'Asie Mineure, notamment à Éphèse, ont été détruits de la même manière. Le tombeau était fondé en partie sur le roc vif, en partie sur une terrasse construite pour racheter l'inégalité du terrain. Les dernières fouilles firent reconnaître plusieurs galeries souterraines, assez grossièrement et irrégulièrement taillées dans le rocher, dont les unes enveloppant l'enceinte présumée du Mausolée, semblent n'avoir eu d'autre destination que de faciliter l'écoulement des eaux. Les autres galeries conduisaient à une ou plusieurs chambres, taillées pareillement dans le roc vif, mais un peu en dehors de l'enceinte, et dans une position qui rend fort douteux qu'elles aient été, d'origine, en rapport avec le monument. On les déblaya de la terre et des pierres qui les encombraient, mais on n'y trouva ni sculptures, ni peintures, rien que le roc taillé. Peut-être autrefois les parois étaient-elles revêtues de dalles de marbre, ainsi que Guichard le rapporte ; Pline attribue aux architectes d'Artémise l'invention de débiter le marbre pour en faire des lambris. D'ailleurs, il est fort improbable que ces chambres aient fait partie du Mausolée. M. Newton soupçonne, non sans beaucoup de vraisemblance, qu'elles ont servi de sépultures longtemps avant l'époque de Mausole.

Au nord-ouest de la terrasse, en dehors de l'enceinte, on reconnut un escalier de douze marches taillées dans le roc, dont la destination est encore incertaine. Vers ce point se rencontrèrent plusieurs vases en albâtre d'un magnifique travail. Sur l'un d'eux il y avait deux inscriptions, l'une en caractères cunéiformes, l'autre en hiéroglyphes, ce qui semble indiquer un présent d'un roi de Perse. M. Rawlinson les traduit ainsi : « *Xercès, le Grand Roi.* »

Deux cent vingt caisses à peu près furent envoyées à Londres, et je ne sais si l'on a terminé aujourd'hui l'immense et difficile travail qui con-

siste à comparer et à rapprocher tous les fragments, de façon à réunir les cassures qui se correspondent. On a d'abord recomposé trois statues colossales; une statue équestre de forte proportion, un assez grand nombre de lions; un léopard; des groupes et fragments d'un combat d'Amazones formant une frise. Je puis attester que tous les rajustements ont été faits avec autant de scrupule que de discernement. On n'a ressoudé deux fragments que lorsqu'ils coïncidaient avec une parfaite exactitude, et jamais on n'a opéré par conjecture. Ce grand travail de restauration fait beaucoup d'honneur à la direction du British Museum.

Une des statues, haute de dix pieds, brisée en cinquante-sept morceaux, mais fort exactement rajustée, attire tout d'abord l'attention. On présume qu'elle représente Mausole lui-même. Elle est revêtue d'une tunique longue et d'un manteau dont les plis sont largement traités et du plus grand style. La tête était séparée du corps; mais un éclat de marbre, recueilli plus tard, a restitué, en s'ajustant au masque, le menton et une partie du cou. Un autre morceau lie le cou à l'épaule. Sur la partie inférieure de ce dernier fragment, on a trouvé du plomb qui présentait encore l'empreinte du marbre immédiatement au-dessous. On a reconnu que la tête avait été anciennement rapportée au corps, et l'on pourrait soupçonner une substitution de tête, ce qui a eu lieu plus d'une fois dans l'antiquité, si le travail de la tête n'était de tout point d'accord avec celui du reste de la statue [1].

Il n'est pas douteux que ce ne soit un portrait, idéalisé sans doute, mais d'un type individuel et qui n'a rien de la beauté conventionnelle inventée ou adoptée par les sculpteurs grecs. La face est large, carrée,

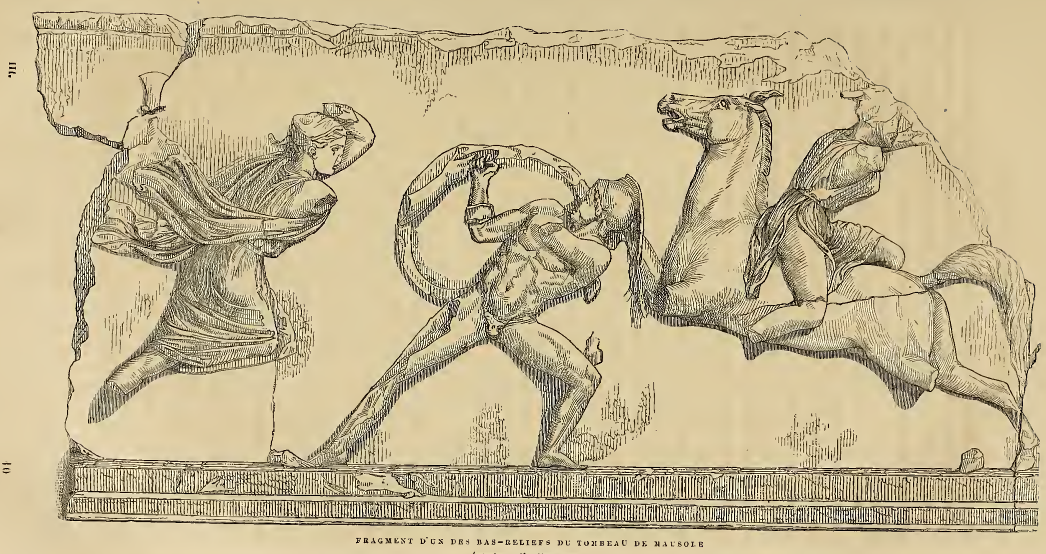
1. On ne peut guère admettre que la tête ait été ajustée au corps par suite d'une réparation ancienne : il n'y a pas de trace de fracture. Toutefois, on pourrait supposer que la tête ayant été mutilée, par la foudre, par exemple, on l'eût remplacée par une autre tête, et qu'à cet effet on eût scié le cou de la statue pour la recevoir: mais il est incontestable que cette tête est de travail grec, et traitée exactement dans le même style que la figure. Si avant Pline on eût remplacé la tête de Mausole, il serait fort étrange qu'il n'en eût rien dit; et si l'accident était postérieur à Pline, la tête aurait un autre style, qui dénoterait une réparation. Il est donc à présumer qu'originairement la tête de Mausole a été sculptée à part pour être rajustée sur la statue. Cette singularité pourrait s'expliquer par un défaut dans le bloc de marbre, ou un accident quelconque pendant l'exécution. D'ailleurs, il y a plus d'un exemple de statues travaillées en plusieurs morceaux. M. Oldfield, un des conservateurs du Musée Britannique, m'a montré une statue grecque de date certaine (320 av. J.-C.), rapportée par lord Elgin, et qui garde encore le goujon destiné à recevoir la tête. — Quant à l'effet du rajustement, il faut en être instruit pour le deviner; la saillie de la draperie cache parfaitement la ligne de suture.

les traits un peu lourds. Ce qui appartient sans doute à l'artiste, c'est une expression de pouvoir et de sérénité incomparable. Pour le mélange de réalité et d'idéal, je ne vois dans l'antiquité que l'Orateur étrusque du Musée de Florence qui approche de la statue de Mausole. Outre le manteau drapé d'une manière qui n'est point celle des Grecs, la chaussure indique encore un prince barbare. Elle ressemble un peu à celle des statues assyriennes.

Une autre figure colossale a été également rajustée, sauf la tête, qu'on n'a pu retrouver. C'est une femme, Artémise peut-être, ou bien une déesse qui accompagnait Mausole sur son char. Même exécution que dans la figure précédente, larges draperies d'un style grandiose. Une troisième figure de femme, assise, très-mutilée, de la même proportion à peu près que les deux autres, embarrasse fort les archéologues. On ne peut lui trouver de place sur le char qui formait l'amortissement du Mausolée, et cependant, si Pythis est l'auteur des deux premières statues, une ressemblance singulière dans l'exécution donnerait lieu de penser que la troisième est sortie du même atelier.

Au groupe qui couronnait le monument se rapporte un fragment considérable, la tête, le cou et l'avant-main d'un cheval colossal, dont le harnachement montre qu'il était attaché à un char. Une croupe trouvée tout auprès paraît appartenir à un autre cheval, bien que le point soit contesté. On a *rapproché*, mais non *soudé* ensemble les deux fragments. Le modelé du cheval est encore plus large que celui des figures humaines, trop large peut-être, voire négligé. Par le caractère de la race, comme par l'exécution, le cheval d'Halicarnasse diffère extrêmement de ceux du Parthénon. Il est moins finement étudié, les muscles sont à peine indiqués, et cependant on n'y peut méconnaître un sentiment de vérité et de grandeur. On explique le manque de fini et cette rondeur un peu trop facile de toutes les formes, par l'élévation à laquelle se trouvaient le char et les statues. Phidias a terminé le dos de ses statues, appliquées au fronton du Parthénon, avec le même soin que les parties exposées à la vue : mais c'était alors le bon temps. Les artistes avaient des scrupules de conscience inconnus à une autre génération. Pythis a voulu faire vite, et n'a pas pensé que ses chevaux descendraient un jour de leur pyramide pour être placés au British Museum. Je ne dois pas oublier de noter qu'un mors, avec un fragment de rêne en bronze, est encore adhérent à la bouche du cheval. On sait que les chevaux du Parthénon avaient également leur harnachement en métal rapporté sur le marbre.

Puisque j'en suis sur le sujet des statues d'animaux, je parlerai d'un grand nombre de lions, tous très-mutilés, représentés, pour la plupart,



FRAGMENT D'UN DES BAS-RELIEFS DU TOMBEAU DE MAUSOLE

(Marbres d'Halicarnasse).

accroupis et de grandeur de demi-nature à peu près. Il n'est pas facile de leur assigner une place dans la décoration du Mausolée. Les uns ont été trouvés pêle-mêle avec les débris du tombeau, les autres dans les murailles du château Saint-Pierre. Tous se font remarquer par une imitation de la nature, plus exacte que dans la statuaire grecque de la même époque. On y remarque de petits détails qu'on ne trouve pas ailleurs. Par exemple, l'artiste a représenté la langue de ses lions hérissée de piquants, ce qui prouve qu'il y regardait de près. Le lion grec me paraît une espèce de monstre, rendu *probable* par l'art, comme la chimère et la harpie. A mon avis, il est une copie perfectionnée du lion de la statuaire égyptienne, et non le portrait du roi du désert. Je m'explique l'air naturel des lions d'Halicarnasse et aussi leur mine débonnaire, en supposant que les artistes grecs appelés par Artémise ont vu des lions dans sa ménagerie, lions apprivoisés, hébétés, fort différents des lions furieux de Nimroud, que les sculpteurs assyriens ont dû étudier dans les parcs de leurs rois. — Il est intéressant d'observer à toutes les époques les premières imitations. Partout on trouve la nature dominée par l'art. Ainsi, un architecte du XIIIe siècle, Vilars de Honnecourt, nous a laissé le dessin d'un « *lion pourtrais al vif.* » C'est un lion gothique, que sans l'inscription ajoutée par l'artiste, on croirait dessiné au portail de quelque église. On peut faire une observation analogue sur les lions du Mausolée. Il n'y a pas plus de copie exacte que de traduction fidèle ; et l'on peut se demander même, si, pour être intelligible à ses contemporains, l'artiste ou le littérateur ne doit pas voir tout avec les yeux et les idées de son temps.

Une statue équestre d'une proportion un peu plus grande que nature, et qui probablement n'a pu figurer sur la plate-forme qui portait le char, mérite une attention particulière. Elle se rapproche par le travail des statues colossales, mais le cavalier et le cheval sont traités avec plus de soin. On s'aperçoit que le cheval, dans son attitude violente, a été étudié consciencieusement, mais toutefois sans recherche minutieuse. Il n'est pas douteux que l'artiste n'eût une connaissance approfondie de l'anatomie du cheval ; cependant il n'en fait pas parade. Les muscles sont indiqués à leur place, sans être fortement accusés. On peut faire une remarque analogue à l'égard du cavalier, dont les draperies, agitées par le mouvement du cheval, sont traitées sobrement et avec largeur. Il est vêtu d'une tunique courte et d'*anaxyrides*, ou de ces pantalons avec lesquels les sculpteurs grecs ont représenté les Persans et les Orientaux en général.

J'arrive aux bas-reliefs de la frise, représentant un combat d'Ama-

zones[1]. C'est, à mon avis, la partie la plus originale et la plus remarquable de toute la collection. Si la beauté des formes, la noblesse du style et la perfection du travail proclament l'œuvre d'artistes de premier ordre, je ne sais quelle étrangeté dans la composition bouleverse toutes les idées préconçues que nous avions sur l'art grec. C'est l'œuvre d'un *romantique*, nourri des plus fortes études, se jouant des difficultés d'exécution, méprisant les traditions reçues et voulant plaire à des princes asiatiques voluptueux et sensuels. — Je prie mon lecteur de se rappeler la frise du Parthénon : les figures se suivent, disposées selon des lignes verticales. Les draperies, d'après la nature des étoffes, tombent uniformément, tantôt à plis pressés, tantôt en larges ondulations. Tout est noble, chaste et religieux ; la procession même des jeunes cavaliers a je ne sais quoi de grave et de mesuré dans son animation. — Ici, au contraire, pas une ligne qui ne soit oblique, pas une attitude qui ne soit violente. La fureur du combat respire dans tous les groupes, et cependant, au milieu de ce désordre apparent, je vois une grâce singulière qui domine la scène, et chaque groupe étonne par une élégance toute nouvelle, pour moi du moins, dans la statuaire grecque.

Le sujet est un de ceux que les anciens ont le plus fréquemment traités, un combat de héros contre des Amazones. Ordinairement, les sculpteurs de l'antiquité ont représenté ces femmes guerrières revêtues de tuniques et d'anaxyrides ; mais j'ai dit que les artistes appelés à la cour de Carie voulaient plaire à de grands seigneurs peu moraux. Leurs Amazones sont à peu près nues, ou, si elles ont des tuniques, c'est bien pis, tant elles se démènent, et si peu modestement. En vérité, malgré la fureur martiale qui les transporte, malgré la verve avec laquelle cette fureur est exprimée, le plus vieux satrape de l'Ionie, en les contemplant, devait penser à toute autre chose qu'aux horreurs de la guerre. — Les anciens, on le sait, font souvent allusion à la manière de combattre en fuyant, des Parthes et des Asiatiques. La colonne trajane montre un archer parthe se retournant en arrière pour décocher une flèche, qui ne tombera pas cependant derrière lui, mais de côté, en dépit de la contorsion qu'il se donne. Je ne doute pas que cette figure n'ait été dessinée d'après le *récit* de quelque officier romain. Au contraire, je crois que le sculpteur d'Halicarnasse avait *vu* de ses yeux des archers asiatiques ; aussi a-t-il représenté leur manœuvre d'une façon plus compréhensible, bien qu'elle dérange un peu nos idées sur l'équitation noble.

1. Ils ont une très-grande saillie ; ce sont presque des figures de ronde-bosse appliquées sur un fond uni.

Sur un cheval fuyant au galop, poursuivie par un héros, une amazone presque nue tend son arc, la tête et le corps tournés vers son ennemi, et par conséquent vers la queue de son cheval. Par un tour de voltige, elle s'est mise à cheval à contre-sens; le mouvement n'est pas achevé. La jambe gauche pend le long du flanc du cheval, mais la droite est encore reployée, le genou posant sur la croupe. Énergie, étrangeté, grâce, tout cela est réuni au suprême degré dans cette figure.

Les guerriers, que je crois Grecs, sont nus, armés de boucliers ronds et de casques très-élevés, de forme bizarre, dont probablement quelques-uns ont été autrefois décorés d'ornements en métal. On a lieu de supposer que leurs armes offensives, qui ont disparu, étaient également en métal. Il me semble que les personnages sont d'une taille svelte et élancée, et que, par une certaine exagération calculée, on a cherché à exprimer la souplesse et l'agilité, plutôt que la vigueur et la force. Les attaches des membres sont fines et très-délicatement étudiées, les muscles arrondis se devinent, mais ne sont pas accentués. A coup sûr, ces guerriers ne sont pas des athlètes ; ces Amazones ne sont pas des viragos robustes : ce sont des princes, ce sont de belles filles, tous ayant le diable au corps. — Le Thésée et l'Ilyssus du Parthénon sont bien des princes aussi, ou mieux, des héros ; mais on sent les chefs d'un peuple primitif, homérique, où la simplicité des mœurs n'a point encore distingué les classes élevées, de la multitude, par des formes caractéristiques, résultat d'une vie facile et d'habitudes élégantes. Les figures du Mausolée sont en leur genre aussi aristocratiques que les seigneurs et les nobles dames de Van Dyck nous le paraissent, comparés aux paysans de Téniers ou de Jean Steen. Et remarquez qu'il ne faut pas un médiocre talent pour donner un grand air à un personnage nu. Les portraits de Van Dyck doivent beaucoup à la soie et aux dentelles. L'artiste grec n'a pas eu besoin d'emprunter à l'art du tailleur ou de la couturière. Il aurait fait voir un prince à l'école de natation.

On me demandera peut-être pourquoi un combat d'Amazones sur le tombeau de Mausole? La grande raison, je le crois, c'est que le sujet est admirable, car rien ne prête plus au talent que le contraste entre ces guerriers de sexe différent, sans parler de la combinaison même des formes des deux sexes, que réunissent les Amazones. Il se peut, d'un autre côté, que Mausole, dont nous connaissons fort imparfaitement la généalogie, descendît ou d'une reine des Amazones, ou d'un héros qui combattit contre elles. Les Amazones étaient sous la protection particulière de Diane, et Diane (Artémis) était la Grande Divinité de l'Asie Mineure et de la Carie. Ces reines, du nom d'Artémise, en fournissent la preuve. On a vu que chez les Cariens la loi salique était inconnue. La veuve d'un roi lui

succédait alors même qu'il laissait un frère. Les dieux de cette partie de l'Asie Mineure sont souvent les très-humbles esclaves de déesses viriles. C'est dans ce pays qu'Hercule fila aux pieds d'Omphale. Il n'est pas aisé de raconter tous les mythes de ces régions, mais le rôle singulier qu'y jouent les femmes peut donner lieu de penser que la fable des Amazones y a pris naissance, et qu'elle a dû avoir une large part dans les traditions locales.

Pour revenir à nos bas-reliefs, je remarquerai que plusieurs têtes se sont conservées par miracle, les plaques de marbre de la frise étant tombées sans doute sur une terre molle qui a dû amortir la chute. Elles offrent le type ordinaire de l'art grec parvenu à son entier développement. J'y ai vainement cherché des types étrangers à la Grèce, tel par exemple que nous en présentent les bas-reliefs assyriens. Quelle est l'origine du type grec tel que nous le révèlent les statues de la belle époque? Il est relativement moderne. La sculpture éginétique, les vases les plus anciens nous montrent des physionomies tout à fait différentes de celles qui, depuis Phidias, passent pour approcher le plus de la beauté idéale. Les yeux obliques, le nez proéminent et légèrement relevé à son extrémité, le menton saillant, tel est le caractère des têtes de l'ancienne école grecque, et l'on serait tenté d'y voir le type d'une race, s'il ne disparaissait pas complétement dans les ouvrages d'une époque plus avancée.

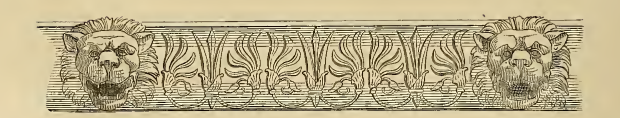
En examinant avec attention les bas-reliefs d'Halicarnasse, on peut reconnaître plusieurs faires différents, mais le système de composition, si je puis m'exprimer ainsi, est uniforme, et on doit croire ou qu'une direction unique, ou bien qu'un concert merveilleux a présidé à cette association de grands artistes. Heureux temps que celui où un Scopas et un Praxitèle acceptaient et trouvaient des collaborateurs, où quatre artistes éminents confondaient leurs efforts pour la gloire d'une œuvre commune!

Si j'ai réussi à donner une idée des marbres d'Halicarnasse, on comprendra combien ils diffèrent de la sculpture qu'on est convenu d'appeler classique. Les statues de Xanthus et les bas-reliefs de Lycie, rapportés par M. Fellowes, procèdent évidemment du monument d'Halicarnasse. On peut les considérer comme exécutés dans le même système. Dans les statues de Lycie, les beautés sont moindres, les défauts plus évidents, mais dans les deux monuments se voit l'empreinte du génie grec. Plus on étudie ce génie grec, moins il semble astreint à des règles fixes et immuables. On le représente souvent enfermé dans les limites les plus étroites, tandis qu'en réalité il laissait à l'artiste toute sa liberté. La religion, les mœurs favorisaient son audace. Toute tentative était accueillie lorsque le talent l'accompagnait, et si la critique était sévère, elle ne condamnait jamais

un novateur pour avoir quitté la route battue, mais pour avoir manqué le but qu'il s'était proposé. Tous les grands artistes grecs sont cités pour s'être distingués en faisant ce que d'autres n'avaient pas imaginé avant eux. Je ne sais jusqu'à quel point les sculpteurs d'Halicarnasse ont mérité le titre d'inventeurs, mais assurément leurs ouvrages doivent rectifier notre opinion sur l'art antique, en faire mieux comprendre la variété et l'étendue. Lorsque des moulages les auront vulgarisés, ils exerceront sans doute une certaine influence sur l'école moderne. Mais il y a un enseignement qu'ils fournissent, et j'aurais voulu le faire ressortir de cette imparfaite description : c'est que pour innover, il faut se préparer par de patientes études, et n'essayer une voie nouvelle que lorsqu'on se sent la force de la parcourir victorieusement.

J'ai vainement cherché des traces de couleur sur les fragments d'Halicarnasse. M. Westmacott déclare qu'il n'en a pas aperçu. D'un autre côté, M. Newton, dans ses lettres à lord Clarendon, signale plusieurs vestiges de coloration dans les statues. Il affirme, par exemple, que la glandule et les paupières du masque de Mausole, que la langue d'un cheval, étaient peintes en rouge. Je le crois, sans l'avoir observé *de visu*. On sait que la couleur qui se conserve longtemps hors du contact de l'air, disparaît promptement sous les influences atmosphériques, surtout exposée au climat brumeux de Londres. Je dirai même qu'il est *impossible* que les statues n'aient pas été peintes ou teintées. Autrement, quel contraste désagréable n'aurait pas manqué de produire le blanc éclatant du marbre avec les ornements en métal rapportés, dont on trouve partout des traces? Je ne vois qu'une coloration habile qui pût dissimuler la transition brusque entre le ton du marbre et le harnachement en bronze des chevaux.

P. MÉRIMÉE.



LE GÉNIE CAPTIF

DESSIN POSTHUME DE PAUL DELAROCHE

Parmi les œuvres posthumes de Paul Delaroche, se sont trouvés un très-grand nombre de dessins, dont quelques-uns étaient les premières pensées de ses tableaux connus, d'autres des projets de composition ou des études pour les décorations murales de la Madeleine, de l'Hémicycle ou du Louvre, et aussi pour des sculptures que le peintre cherchait sur le papier en attendant de les modeler dans l'argile. La collection de ces dessins, conservée par les fils de M. Delaroche, est peut-être ce qui donnerait la plus haute idée du talent de leur illustre père. Soit que l'artiste les ait terminés avec amour, soit qu'il les ait abandonnés à l'état d'ébauche après les avoir griffonnés d'une plume impatiente, ou chargés de tous les repentirs du crayon, le maître s'y retrouve plus facile, plus libre, et souvent plus ému que dans ses tableaux parachevés. Lorsqu'il peignait un morceau pour l'exposition publique, Paul Delaroche était constamment préoccupé du qu'en dira-t-on, toujours en peine des critiques imminentes, toujours en garde contre les autres et contre lui-même. Aussi tous ses ouvrages portent-ils la trace de cette gêne morale engendrée par la défiance et par une tension perpétuelle de l'esprit. Mais quand le peintre travaillait pour son compte, en présence d'un élève préféré, d'un camarade, dans le silence et l'intimité du logis, en déshabillé, pour ainsi dire, et loin des regards de ce public si peu redoutable et tant redouté, on était surpris de lui voir alors une facilité qu'au dehors on ne soupçonnait point, une imagination abondante, une légèreté d'esprit, d'accent et de main tout à fait en opposition avec le caractère pénible et tendu de ses peintures officielles.

Admis à fouiller dans les portefeuilles de notre ancien maître, nous avons été frappé du nombre et de la variété des pensées qui s'y pressent, tantôt indiquées par un trait rapide, tantôt exprimées par un contour attentif, par un modelé très-voulu et très-ressenti. Le plaisir que nous

avons eu à manier les innombrables dessins de M. Paul Delaroche, nous a inspiré l'idée d'y faire participer le public des *ayant-droit*, et nous avons demandé la permission, qui nous a été donnée gracieusement, de faire graver au moins un de ces dessins dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Mais que choisir parmi tant et tant de choses? C'était pour nous un véritable embarras. Tel croquis trop familier n'aurait pas été compris de tout le monde; telle ébauche, pleine de saveur du reste, n'était pas présentable dans l'inachevé de ses formes; tel fusain n'était pas traduisible, ni par la gravure en bois, ni par l'eau-forte, et il fallait bien, après tout, respecter l'intention du maître, en laissant sous le voile de l'incognito les pensées qu'il n'avait pas écrites pour le public. Ces considérations nous ont engagé à faire notre choix parmi les dessins les plus terminés, comme il est certain que Paul Delaroche l'aurait fait lui-même si nous lui eussions demandé, de son vivant, la faveur qui nous est accordée après sa mort, et nous avons emporté chez le graveur le précieux dessin de la figure ailée et enchaînée que nous appelons *le Génie captif.* Nous ignorons ce que signifie cette figure et à quel ensemble de composition elle se rattache. Est-ce une allusion au génie qui aspire à se dégager des liens terrestres? ou bien le peintre a-t-il songé à cette mélodie de *l'Ange déchu,* dont les vers étaient alors dans toutes les bouches? Nous ne savons. Mais en dépit, ou plutôt à cause même du mystère, la figure est charmante; elle est naturelle en son abandon, gracieuse dans son désespoir; elle est enfermée dans les lignes les plus heureuses, et enveloppée de draperies qui ont été longtemps cherchées, mais qui paraissent trouvées du premier coup, tant leurs plis sont amenés par le mouvement des formes qu'elles recouvrent. Par sa disposition, elle semble avoir été inventée pour remplir une de ces impostes que multiplie dans tous nos palais la construction en arcades. Elle est assise, en effet, sur une ligne droite horizontale qui paraît appuyée sur la plate-bande d'une architrave, et elle se trouverait parfaitement encadrée par le cintre d'une arcade dont les bords toucheraient aux extrémités des deux ailes. Rien n'est plus probable que cette explication, si Delaroche a eu la pensée de faire servir cette étude à une peinture murale; mais des hommes qui l'ont connu de plus près que nous, et qui ont vécu dans son intimité, pensent que la figure du *Génie captif* est un projet de sculpture.

Paul Delaroche a eu toute sa vie le goût de cet art, pour lequel il était si peu fait. Non-seulement il modelait sommairement en cire ou en terre les figures de ses tableaux, pour les placer devant lui à la distance et sous le jour où il les voulait peindre, mais il lui arriva souvent de les sculpter tout à fait et de les accoler au cadre de ses peintures. Dans les



dernières années de la Restauration, lorsque M. Sosthène de La Rochefoucauld était directeur des Beaux-Arts, Paul Delaroche fut chargé de décorer un des plafonds du Louvre, dans l'aile du palais consacrée au Musée Charles X. Le sujet qu'il devait représenter était *l'Entrevue de Louis XIV et de Jacques II à Saint-Germain*. Suivant l'usage, le peintre présenta une esquisse, qui fut soumise à l'approbation du directeur des Beaux-Arts, et sur laquelle l'architecte du Louvre dut être aussi consulté. Mariant dans sa composition les deux grands arts du dessin, Paul Delaroche avait modelé autour de son tableau des signes allégoriques d'une signification conforme à l'esprit de la scène. Mais, soit qu'il vît une sorte d'empiétement dans le fait du peintre, qui sortait ainsi de son cadre pour mêler sa fantaisie personnelle aux motifs généraux de la décoration sculpturale, soit affaire de goût, M. Fontaine s'opposa formellement à l'exécution de la peinture ainsi accompagnée d'allégories en relief; et, avec l'ascendant que lui donnaient sa position et sa renommée, il n'eut pas de peine à convertir le directeur des Beaux-Arts à son opinion. M. Sosthène de La Rochefoucauld fit donc savoir à M. Delaroche que son projet ne pouvait être accepté tel qu'il l'avait soumis à l'administration. Mais plutôt que de se laisser imposer une modification quelconque, l'artiste renonça fièrement au travail qui lui était confié; et comme M. Sosthène lui faisait observer qu'un tel refus serait blessant pour le directeur des Beaux-Arts, et le forcerait à rayer M. Delaroche de la liste des peintres en faveur : « Ce sera, Monsieur, comme il vous plaira, » répondit le jeune homme, et l'on peut être assuré que de sa vie il n'aurait fait une démarche contraire à la dignité de cette réponse.

Nous avons écrit ailleurs, non une biographie, mais une étude sur Paul Delaroche, et si nous n'y avons pas rappelé ce trait de caractère, c'est qu'il nous était alors inconnu. Nous sommes donc heureux de l'occasion qui se présente de compléter les renseignements que nous avions recueillis et qui se mêlaient à nos souvenirs personnels. La sculpture, disons-nous, était chez Delaroche un goût prononcé, mais on peut dire que le public n'en a rien su, aucun des ouvrages du peintre en ce genre n'ayant vu le jour. En 1830, il fut question de décorer une salle du Louvre, où l'on avait réuni les débris du naufrage de La Pérouse. Paul Delaroche fut chargé par le nouveau gouvernement de peindre le naufrage, et nous ignorons de quelle manière il le conçut; mais ce que nous savons, c'est qu'il avait figuré en relief deux génies, sans doute les génies des contrées sauvages, témoins du désastre de La Pérouse, deux génies qui sortaient du cadre et paraissaient fuir épouvantés du spectacle que représentait la peinture. Il ne fut pas donné suite à l'exécution de ce projet. Mais tout en

suivant cette carrière du genre historique, où l'avaient poussé les premiers applaudissements de la foule, Paul Delaroche conservait toujours une prédilection secrète pour les deux choses les plus contraires à sa vocation : l'allégorie et la sculpture. Pas une de ses qualités, pourtant, qui ne devînt un défaut dans ce grand art de la statuaire aussi bien que dans les hautes régions de l'allégorie. Qui ne sent, en effet, combien les austères grandeurs de la sculpture convenaient mal à un artiste qui triomphait surtout par l'esprit merveilleux du détail? Le sculpteur doit voir le grand côté, même des petites choses; Delaroche voyait souvent le petit côté, même des grandes. Il abordait les figures les plus héroïques par le contingent du costume, là où le statuaire doit les aborder par l'absolu de la forme. Il se rapprochait constamment de la nature, au lieu de la tenir à distance, comme fait ce grand peintre d'allégories, dont les figures respirent l'air des couches supérieures de l'idéal, et ne paraissent vivantes que par l'expression d'une pensée.

Et cependant, qui le croirait? Paul Delaroche était d'un excellent conseil en matière de sculpture. Le plus habile de nos jeunes sculpteurs, M. Cavelier, l'auteur de la *Pénélope*, fut son élève, et lorsque le peintre travaillait à l'Hémicycle, il faisait modeler sous ses yeux, par M. Cavelier, les figures du Moyen Age et de la Renaissance, comme pour s'assurer si c'était par la couleur qu'elles manquaient de style. Une seule sculpture de Paul Delaroche nous est connue, c'est le *Saint George terrassant le dragon*, petit modèle d'une statue de bronze qui était destinée à l'ornement des Champs-Élysées, et qui devait faire pendant à un groupe que le gouvernement de la Restauration avait commandé à mademoiselle de Fauveau. Ce modèle du *Saint George*, qui appartenait au duc d'Orléans, est maintenant dans le cabinet de M. Thiers. Que le célèbre amateur y attache un grand prix pour la rareté de l'objet et pour sa provenance, cela se conçoit; mais nous croyons qu'une sculpture aussi tourmentée, aussi compliquée, aussi intempérante, eût été, sur une place publique, d'un aspect peu monumental.

Pour en revenir au charmant dessin auquel nous avons donné le nom un peu arbitraire de *Génie captif*, qu'il ait été fait comme un projet de bas-relief ou comme une étude d'allégorie, nous sommes assuré qu'il plaira à nos lecteurs. Il est en effet gracieux d'arrangement, agencé avec bonheur et touché d'un crayon tendre et délicat, dont les finesses ont été parfaitement rendues par le très-habile graveur qui en a fait l'estampe. La draperie qui enveloppe les genoux est un morceau trouvé ; ces cheveux épars, cette poitrine abandonnée à sa nudité, et les grandes ailes qui sont repliées sur la pierre par l'affaissement de la figure, tout cela concourt à

une expression qui saisit et qui attache. Mais, il faut en convenir, Delaroche est là tout entier. On y voit sur-le-champ ce qui manque à sa première éducation de peintre ou peut-être à sa nature d'artiste, je veux dire la notion du style. Avec tout l'esprit du monde, Delaroche n'a jamais su s'affranchir des entraves du modèle et des petites exigences de la vérité. Le grand peintre idéalise ses figures en supprimant ou en abrégeant le détail qui les rapprocherait trop de nous, et de cette manière il les recule, pour ainsi parler, dans la perspective morale. Paul Delaroche, au contraire, compte sur l'attrait du détail pour rendre ses personnages plus intéressants. Il sait que le public aura beaucoup moins de peine à reconnaître la nature vivante, celle qu'il a toujours sous les yeux, qu'à s'élever à la conception d'une nature idéale. Il se plaisait donc à particulariser, là où le style veut qu'on généralise. Ce génie captif a un bras maigre, ou, pour mieux dire, amaigri par la souffrance; et la maigreur a ici un côté vrai, sans doute, mais vrai de cette petite vérité qui nuit à la grande. La figure représentée n'a rien de la majesté d'une allégorie : ce n'est ni une déesse, ni une muse, ni une héroïne; c'est une femme du monde, une femme que l'on a vue quelque part, une Française, que dis-je? une Parisienne. Le peintre a oublié ce précepte d'un maître qui touche aux principes de tous les arts par son infaillible bon sens :

> Gardez-vous de donner, ainsi que dans *Clélie*,
> L'air et l'esprit français à l'antique Italie.
> . . . .

Non, les grandes idées ne sauraient être exprimées par des formes aussi individuelles. Que l'allégorie ait une beauté divine, si l'on peut; qu'elle ait, si l'on veut, une beauté humaine, mais non une beauté anglaise ou espagnole, rappelant telle époque, telle nation, et à plus forte raison telle ou telle classe de la société présente.

Qu'on nous pardonne ces observations : elles pourront paraître importunes à celui qui a devant les yeux une jolie chose, et qui ne veut pas être troublé dans son admiration. Mais, quelle que soit notre déférence pour les suffrages de la multitude, quel que soit notre respect pour la mémoire de l'artiste illustre qui voulut bien, il y a tantôt vingt ans, nous admettre dans son école, nous croyons devoir nos premiers hommages à la vérité, qui nous est encore plus chère que nos amis.

CHARLES BLANC.

MONOGRAPHIE

DE L'ANCIENNE ABBAYE ROYALE

SAINT-YVED DE BRAINE

PAR

M. STANISLAS PRIOUX

On se plaint, non sans raison, de ce que nos églises sont nues, de ce qu'elles présentent, la plupart, l'aspect de la misère et du délabrement, et chacun de courir en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Espagne, en Angleterre, pour aller voir des monuments religieux, entretenus avec soin, dans lesquels les protestants eux-mêmes ont su conserver les meubles, les tableaux, une quantité d'objets d'art qui excitent notre admiration ou tout au moins notre curiosité. Nous sommes certes un grand peuple, ayant eu toujours le sentiment des arts, bien doué pour les cultiver, mais nous sommes aussi de grands destructeurs; oserai-je dire que pour une partie des Français (j'admets que cette fraction est aujourd'hui minime) la seule manière de jouir des œuvres d'art, c'est de les détruire. Il faut croire qu'il y a un grand plaisir à écorner une moulure, à casser le nez d'une statue, à jeter une pierre sur un bas-relief ou dans un vitrail; il faut croire aussi que ce plaisir est compris, puisque dans nos petites villes et même dans quelques chefs-lieux, nous voyons les enfants à la sortie de l'école, c'est-à-dire deux fois par jour, *guigner* régulièrement les sculptures de nos édifices à coups de pierre, à l'ombre de la tolérance des habitants, sinon avec leur approbation. Quelquefois, rempli d'une indignation d'artiste, j'ai eu la faiblesse de me plaindre de ces coutumes écolières, aux autorités locales; je dois à la vérité de dire qu'on m'écoutait, mais que le lendemain et les jours suivants la grêle de pierres tombait aussi drue. « Que voulez-vous, me répondaient les représentants de la

police du lieu, ce sont des enfants, il faut bien qu'ils s'amusent; puis on a toujours jeté des pierres à ces statues;» ou bien « Les moineaux font leurs nids dans les sculptures, et les enfants tirent aux moineaux. Je dois aussi à la vérité d'ajouter que ces dignes conservateurs de la propriété publique et privée, qui d'ailleurs feraient un bon procès aux parents des enfants assez malavisés pour tirer sur leurs poiriers, sont parfois membres de la société des beaux-arts ou archéologique du lieu et que, comme tels, ils écrivent de précieux mémoires sur ces monuments qu'ils laissent mutiler, par habitude, mémoires dans lesquels on trouve habituellement une page foudroyante, adressée aux vandales, aux barbares du dernier siècle, vandales et barbares qui ont bon dos et ne sont plus là pour se défendre... tandis qu'ils se garderaient de tirer les oreilles au gamin destructeur et de faire payer une amende à ses parents vivants, conformément à l'art. 257 du Code pénal et à l'art. 1384 du Code Napoléon. C'est une belle chose que de bonnes lois, il n'est qu'une chose plus belle peut-être, c'est de les observer.

On pourrait demander un peu plus d'indulgence pour les barbares défunts et un peu plus de sévérité pour les vandales qui se portent bien. Nous sommes tous aujourd'hui plus ou moins archéologues, membres ou correspondants de plusieurs sociétés savantes, amateurs de vieux monuments, conservateurs passionnés de souvenirs, mais nous sommes en même temps citadins, nous aimons les rues larges, aérées, les boutiques qui se louent bien, et nous craignons les centimes additionnels. Ces qualités et sentiments divers donnent parfois lieu à la petite comédie dont voici l'analyse succincte: Nous possédons dans notre ville un vieil édifice assez délabré, mais qui excite la curiosité des touristes et qui charme les artistes. Un beau matin notre administration municipale déclare que ledit édifice tombe de vétusté, que son entretien est ruineux, son usage nul, son aspect maussade, et qu'une place pavée ferait mieux notre affaire; le monument est condamné, mais quelques zélés défenseurs des souvenirs réclament; l'État intervient, non-seulement il est pour la conservation, mais il contribuera même de ses deniers à la restauration, si la ville veut faire un effort de son côté. Nous résistons, nous sommes inflexibles, la sûreté publique est menacée, pourquoi l'État se mêle-t-il de nos affaires? mieux que lui, nous savons ce qui nous gêne et ce qu'il nous faut. La ville étouffe, elle veut de l'air; que signifie cet amour de quelques fanatiques pour un tas de vieilles pierres moussues! on noircit beaucoup de papier, et de guerre lasse, un jour l'édifice est démoli. Alors la scène change. Ces pierres moussues, on les recueille comme des reliques, on les place dans notre musée: ce sont alors des témoins précieux des arts de nos pères.

Quelques années se passent et chacun de pleurer sur ces restes, de se récrier sur le vandalisme aveugle des démolisseurs; au bout de vingt ans, la démolition passe au compte de la révolution du dernier siècle et le tour est fait. Conclusion : nous avons la place pavée qui n'attire plus du tout les étrangers, les salles de notre musée sont garnies de fragments (car toute ville qui se respecte doit avoir un musée) et nous pouvons jeter une pierre de plus aux iconoclastes de 1792. Depuis que nous parcourons la France, combien avons-nous vu de monuments précieux, utiles même, ainsi détruits sans raison valable, et dont il ne reste que des débris classés dans un musée de province! C'est ainsi que le musée de Soissons possède quelques fragments du portail de l'église Saint-Yved de Braine dont M. Stanislas Prioux vient de publier la monographie. M. Stanislas Prioux aime avec passion cette vieille contrée de l'Ile-de-France et du Soissonnais, si pleine de souvenirs antiques et du moyen âge; il donnerait toutes ses récoltes de poires et les poiriers avec, pour sauver un chapiteau, un fragment de touche, une monnaie antique, le débris du bas-relief. Comme de raison, l'ancienne abbaye royale de Saint-Yved de Braine a été l'objet de sérieuses recherches de la part de M. Prioux et le résultat de ses recherches est des plus curieux.

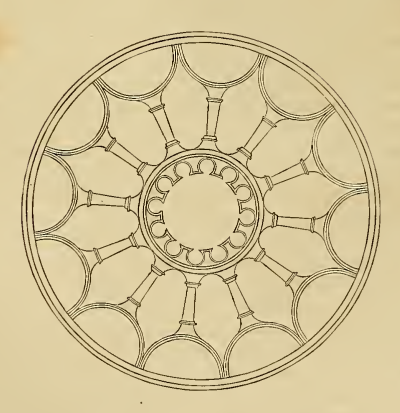
Cette église abbatiale, remarquable à tous égards parmi les monuments du Soissonnais, peut passer pour un des chefs-d'œuvre de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe. Son plan est tracé par un des maîtres les plus habiles de cette époque; ses élévations et son ornementation rappellent les plus belles parties de la cathédrale de Laon ; mais ce qui faisait de ce monument un trésor inestimable, c'était la belle collection de tombes royales et seigneuriales, en cuivre émaillé et doré, qu'il contenait avant la révolution. Ces tombes se trouvent heureusement dessinées et coloriées dans le recueil de Gaignères, aujourd'hui déposé dans la bibliothèque bodléienne d'Oxford. M. Prioux a copié fidèlement ces dessins et les a joints à son ouvrage sur l'église de Saint-Yved. Il faut examiner ces planches pour se faire une idée de la richesse de certaines églises abbatiales en France. Les plus belles parmi ces tombes datent du XIIIe siècle, et elles offrent de précieux spécimens des costumes splendides de cette époque. L'or, l'argent, l'émail, les pierres ou pâtes incrustées, se disputent la place non-seulement par les habits des personnages, mais par les formes, par les écussons armoriés, par les bordures et les parements. Bien que les dessins de Gaignères ne soient pas faits avec une grande intelligence des arts de cette époque, cependant ils ne manquent pas de naïveté, et M. Prioux a eu le bon esprit de ne pas chercher à les *arranger :* il s'est contenté de les calquer. En examinant ces tombes sur

lesquelles reposent des figures couchées de grandeur naturelle, en cuivre doré et couvertes d'émaux, on se demande comment procédaient les artistes de cette époque pour émailler d'aussi grandes pièces. Quand on sait les difficultés que l'on trouve aujourd'hui à émailler des plaques de cuivre de vingt ou trente centimètres carrés, il paraît certain que ces artistes possédaient des moyens de cuisson qui sont complétement perdus; ce qui nous prouve une fois de plus que notre industrie moderne a beaucoup à apprendre lorsqu'il s'agit de la fabrication des objets d'art, et qu'elle ferait bien peut-être de s'en préoccuper davantage. Ainsi la fonte de cuivre était évidemment, au XIII[e] siècle, une opération très-vulgaire, si l'on songe à la quantité de statues de bronze, tombales ou autres qui remplissaient encore nos églises il y a un siècle. De ces statues innombrables, il ne reste plus en France que les deux figures des deux évêques, fondateurs de la cathédrale d'Amiens; comme ouvrage de fonte de cuivre, l'une de ces deux figures particulièrement est une œuvre très-remarquable à cause de l'égalité et de la légèreté du métal. Cependant il est entendu que les Italiens et les Allemands nous ont appris à jeter des figures au moule, et qu'avant l'époque de la renaissance, il n'y avait en France que des chaudronniers et des fondeurs de cloches. Il faut dire que dans aucun temps, nos artistes sculpteurs, modeleurs, fondeurs et autres n'ont écrit des impertinences pareilles à celles qui remplissent les Mémoires de Benvenuto Cellini, et qu'ils ne pensaient pas que leurs contemporains fussent intéressés à la réussite d'une fonte de statue. L'impertinence, la vanterie, les histoires prodigieuses, les coups d'épée, voire les coups de stylet, sont des assaisonnements indispensables à la réputation d'un grand artiste. Les Italiens le savaient, quelques Allemands le croient encore; nous seuls, hélas! dans ce doux pays de France, avons toujours négligé ces moyens assurés de succès dans la carrière des arts : espérons que nous finirons par nous rendre à l'évidence. Pradier était un habile sculpteur, certainement; mais combien ses élégantes statuettes seraient plus estimées, s'il avait pourfendu deux ou trois de ses rivaux, et s'il avait attendu quelque directeur des Beaux-Arts au coin d'une rue, pour lui faire un méchant parti. M'est avis que la police correctionnelle et les sergents de ville sont pour les artistes des institutions déplorables en ce qu'elles leur barrent aujourd'hui le vrai chemin de la gloire. Mais les artistes qui ont modelé, fondu, émaillé, gravé et ciselé ces belles tombes de l'abbaye de Braine, n'avaient pas à craindre la police correctionnelle et municipale. En produisant de si belles choses, ils sont donc inexcusables de n'avoir tué ou assommé personne, et la preuve, c'est que leur nom ne nous est pas resté. Qui donc se soucierait de Salvator Rosa, je vous prie,

s'il n'avait pas fait un peu, et sans trop de scrupules, le métier de routier. L'ouvrage de M. Prioux n'a pas seulement l'avantage de faire connaître un de nos plus beaux édifices du Nord et ce qu'il contenait de précieux; il nous fait voir aussi que notre industrie d'art, pendant la bonne époque du moyen âge, était arrivée à un degré de perfection qui ne fut pas égalé depuis, ni chez nous ni en Italie, bien qu'elle fût pratiquée par de trop honnêtes gens.

M. Prioux ne s'est pas borné à graver des planches de l'église de Saint-Yved de Braine, et de ses rosaces, et de ses tombes; dans un texte bien fait, rempli de renseignements précieux, il donne une histoire complète de cette célèbre abbaye; il nous raconte ses vicissitudes, fournit des dates certaines, et nous fait assister à sa construction comme à sa ruine. C'est un de ces ouvrages qu'on ne saurait trop recommander aux archéologues, aux peintres, aux architectes, et aux personnes qui cherchent à retrouver des industries depuis longtemps perdues.

E. VIOLLET-LE-DUC.



ROSACE DU PORTAIL DE SAINT-YVED DE BRAINE.

LES LIVRES DES AMIS



La mode ne date pas d'hier, de ces recueils de dessins, de sentences ou de signatures que nous appelons des *Albums*. Guibert de Nogent raconte que l'un de ses parents, dès le commencement du XIe siècle, « avait une habitude très-élégante. Toutes les fois qu'il rencontrait quelqu'un qu'il savait avoir quelque distinction dans les lettres, il exigeait de lui qu'il écrivît, à son choix, un morceau de prose ou de vers dans un petit livre qu'il portait toujours sur lui pour cet usage. » Si nous ne connaissons aucun de ces recueils se rapportant à l'époque du moyen âge, il en existe un certain nombre du temps de la Renaissance, dont plusieurs ont passé sous nos yeux. Un de ces livres appartenait à l'architecte Lassus. C'était un petit volume dont toutes les pages étaient encadrées d'un ornement gravé sur bois, espèce de nielle typographique formé d'arabesques dans le genre de celles dont Jean de Tournes, imprimeur à Lyon, décorait ses livres. Toutes les pages étaient restées blanches; mais sur le premier feuillet on avait imprimé ces mots : LIBER AMICORUM. Il était bien nommé « le Livre des Amis, » cet assemblage de feuillets destinés à recevoir ce qu'il y a de plus personnel et de meilleur en eux : une pensée morale, une devise, expression concise de leur idéal ou de leurs désirs, tracée en quelques lignes de leur écriture et suivie de leur seing. Ils se mettaient là tout entiers, par ces signes si

diversement bizarres qui fixent la parole, et d'après lesquels il y en a qui prétendent connaître le caractère de ceux qui les ont tracés.

La Bibliothèque de la rue de Richelieu en possède trois à elle seule, dans la division des manuscrits. L'un se trouve dans le fonds Gaignères, mais certains rangements intérieurs ne nous ont pas permis de le voir. Les deux autres font partie du fonds appelé « Supplément Français. » M. Lud. Lalanne, qui a découvert le passage de Guibert de Nogent que nous avons cité en commençant, a fait connaître, dans son *Dictionnaire des autographes volés*, l'album qui porte le nº 2012, album peu intéressant au point de vue de l'art. Cet album appartint à Valère Colin, et les autographes qu'il contient datent surtout de l'année 1583 et vont jusqu'à l'année 1586. Valère Colin, natif d'Orléans, était professeur à Arras, et il voyagea en France, en Italie et en Espagne avec son élève Maximilien de Noircarmes, recueillant partout des signatures. Le portrait de celui-ci, miniature à l'huile, est peint sur une feuille de parchemin qui précède le premier feuillet de l'album. Les armes de la famille du jeune homme sont peintes sur ce feuillet, que ne décore aucun entourage, non plus que ceux qui le suivent.

Le second album du « Supplément Français, nº 3188, » a été commencé par un certain Beaullart, échevin de la ville de Caen en 1607. Le quatrain suivant, mis en tête du livre, en explique suffisamment la destination :

A MES AMIS ENROOLLÉS EN CE LIURE.

Mes amis, mes amis, ce seul liure sera
L'asseuré gardien de l'amitié fidelle
Dont nous sommes unis; qui dure et durera
Tandis que ie suiuray cette routte mortelle.

BEAVLLART.

L'album de Beaullart, qui renferme peu d'autographes sur ses feuillets sans entourage, et quelques armoiries peintes avec soin, ne serait guère plus digne d'intérêt que le précédent, si son possesseur n'y avait inséré trente-trois portraits en médaillons des hauts personnages de son époque, gravés par Thomas de Leu et les artistes ses rivaux. Mais un tel recueil peut être fort curieux pour la ville de Caen, car il contient, après le mémorial de la famille Beaullart, un journal des évènements grands et petits arrivés en cette ville entre les années 1600 et 1639, avec quelques faits généraux à partir de l'année 1531 [1].

1. Pour citer tout ce que nous savons sur cette matière, nous dirons que le *Magasin Pittoresque*, t. III, p. 50, parle d'un album du baron de Burkana, qui contenait 3,532 té-

Le dernier des albums que nous ayons vus, et le plus important pour nous, est enfermé dans cette vitrine du musée du Louvre où se conservent les chefs-d'œuvre de reliure et les manuscrits légués par M. Motteley avec sa bibliothèque. La couverture en est des plus modestes. C'est une simple peau de vélin, salie et ridée, sur laquelle se détache en noir un ornement appliqué au fer. Mais ouvrez le volume, et vous verrez que l'habit ne fait pas le livre. Presque tous ses feuillets, en effet, sont couverts de peintures qui représentent des scènes de mœurs, des caricatures, des costumes, des portraits et des armoiries, dont la plupart sont exécutés avec le plus grand soin et non sans talent. Presque toutes les deux cent quarante-deux pages de cet album sont chargées, au recto, d'un écusson lisse et ras, gravé sur bois, compris dans un entourage gravé de la même façon. Ces entourages sont composés de colonnes en balustre, de termes, de cartouches, de cuirs découpés et roulés, de mascarons et de massacres, d'enfants écartant les draperies d'un pavillon placé sur une nef, le tout d'un style très-contourné et très-lourd. Le même ornement, formé de quatre bois distincts, un pour le bas de la page, deux pour les côtés, et un pour le haut, encadre également le verso de la page : celui-ci est blanc.

Les *amis* inscrivaient leur nom au-dessous de chacun des écus qui étaient peints ou qu'ils faisaient peindre à leurs armes. *In perpetuam memoriam*, écrit l'un d'eux, *hæc suæ familiæ insignia depingi curavit.* La pièce principale de celles-ci est répétée comme cimier au-dessus du casque aux lambrequins contournés qui les timbre. La fantaisie allemande s'est donné là une ample carrière pour imaginer un ensemble des plus bizarres, mais dont l'étrangeté se mêle pourtant à une certaine élégance. Un « requiescat in pace » écrit au bas de la page, indique ceux qui sont morts. C'est sur la page blanche que sont peints, dans la manière adoptée par les miniaturistes du moyen âge, les sujets qui font le grand intérêt de l'album. Le dessin est exprimé par un trait noir de contour, fait au pin-

moignages d'estime et d'amitié des hommes remarquables du XVIIIe siècle, entre lesquels il faut compter Montesquieu et Voltaire. M. Lud. Lalanne, dans ses « Curiosités littéraires », a reproduit cet article en y ajoutant la mention de trois autres albums. L'un appartenait à Daniel de Behr, en 1586; l'autre à Barclay, le troisième à Mme Desloges. Malherbes y avait écrit ce madrigal :

Ce livre est comme un sacré temple
Où chacun doit à mon exemple
Offrir quelque chose de prix;
Cette offrande est due à la gloire
D'une dame que l'on doit croire
L'ornement des plus beaux esprits.

ceau ; parfois le noir est remplacé par le brun-roux pour le visage et les mains. Une teinte plate est étendue sur chacune des parties différentes du dessin, modelée faiblement par un lavis d'ombre, et quelquefois, pour indiquer les plis, par un trait accentué d'un sous-trait plus large appliqué avec la teinte qui fait les ombres. La couleur brun-roux sert à dessiner les traits du visage et les doigts des extrémités. Des rehauts d'or indiquent la lumière sur les vêtements, ainsi que les broderies. Plusieurs mains ont exécuté ces miniatures, qui appartiennent à deux époques. Les premières travaillaient aux environs de l'année 1565, et c'étaient les plus habiles. Les autres ont peint avec moins de talent vers l'année 1584.

Deux membres d'une ancienne famille allemande, « *stemmate antiquo*, » deux frères peut-être, George-Christophe et Othon de Riethaim ou Reithem, ont réuni les différents feuillets de cet album qui ont dû être présentés isolément à la signature de leurs amis. Nous voyons par plusieurs inscriptions que ces Riethaim étaient jeunes ; et comme presque tous les autographes de leur album sont datés des villes universitaires, nous pensons que c'est à l'époque de leurs études qu'ils ont demandé à leurs camarades et à leurs professeurs même les souvenirs qui sont parvenus jusqu'à nous. Leurs armes, tout à fait de fantaisie, croyons-nous, portent à penser, en effet, qu'ils étaient étudiants. On pourrait les blasonner ainsi : d'argent à l'âne se câbrant de sable, lampassé et oreillé de gueules; tourné à dextre. Ce même âne triomphant leur sert de cimier.

En comparant les dates des différents autographes, nous pouvons présumer que George-Christophe de Riethaim fit surtout ses études universitaires à Louvain. En 1565, il était à Strasbourg, où il passa les années 1565 et 1566; puis il se trouva à Altembourg en l'année 1574. Othon de Riethaim séjournait à Ingolstadt de 1583 à 1585, puis à Fribourg en Brisgau en 1585, et à Dôle, dans la Franche-Comté (Dolæ Sequanorum), en 1586, recueillant en outre des autographes à Strasbourg et à Lyon dans les mêmes années.

Il était revêtu, dès l'année 1582, de la dignité de chanoine d'Augsbourg « Augustensis », s'il faut en croire l'inscription suivante tracée par un chanoine de la même église : « Memoriæ ergo scribebat Otthoni a Riethaim ejusdem ecclesiæ August. canonico. » On sait, du reste, que le canonicat à cette époque ne nécessitait point toujours que l'on fût dans les ordres. Enfin, en l'année 1585, l'un des deux frères, Othon probablement, resta quelque temps à Paris. Toutes les protestations d'amitié inscrites par les amis des Riethaim sont dans la langue universelle des savants de l'époque, le latin. Le libellé en est à peu près toujours conçu

dans les mêmes termes. « Nobili virtutibusque perspicuo iuveni Georgio-Christophoro a Riethami et Domino suo semper observando discipulo olim carissimo... », écrit un ancien professeur. — « Nobilissimo virtutibusque et bonarum literarum (*sic*) studiosissimo... », dit un autre. Mais un camarade s'exprime plus simplement : « Hæc in amoris et fraternicii sui significationem exarare solebat... » ; ou bien : « In perpetuum amicitiæ vinculum hæc scribebat... »

Tous ces savants, mûrs ou en herbe, ne se seraient point tenus pour satisfaits s'ils n'avaient point eu une belle maxime à mettre en regard de leurs armes vraies ou supposées. Aussi l'album est-il plein de maximes latines et d'adages français. L'allemand y est rare, ainsi que le grec, osé seulement par un polyglotte qui savait écrire en hébreu. « Vive ut vivas! » c'est un comte de (Stingesis) qui a écrit cette maxime d'un homme ravi d'être au monde : Vis pour vivre ! — « Diffido sed fidem servo » est la devise d'un ami qui ne s'engage point à la légère. D'un ambitieux naïf est cette autre : « Pour parvenir i endure beaucoup. »

Les jeux de mots étaient fort à la mode ; tel est celui-ci : « Nec tumeo, nec timeo. » Ce qu'un autre a paraphrasé à peu près dans ces deux rimes :

« Il peut véritablement être dict fort
Qui ayme la vie et ne craint point la mort. »

« Lingua ne præcurrat mentem ! » est la pensée d'un des membres de l'illustre famille des Stadion, qui écrivait cela à Paris en 1584. Pensée fort raisonnable qui se reproduit à peu près dans ces deux vers boiteux qui riment par assonance :

« Peu parler et beaucoup faire,
C'est une chose digne de gloire. »

Du reste, le silence semble avoir été en grand honneur parmi les amis des Riethaim, car un autre a écrit

« Sobre en parler, boire et manger,
C'est qui fait fuir le danger. »

Celui-ci a plus raison qu'on ne croit, qui dit en italien : « Très-bien danse à qui la fortune sourit. » *Assai ben balla a chi fortuna suona.* Et si Petit-Jean pensait avec raison que sans argent l'honneur n'est qu'une maladie, on avait dit avant lui : *Poco vale la virtù senza fortuna.*

Un autre, dégoûté des biens d'ici-bas, se tourne vers Dieu : « Quicquid erit, tandem mea spes est unica Christus », et nous fait entrer dans une

série de maximes peu réjouissantes, comme celles-ci : « Veritatem odium, familiaritatem contemptum, virtutem invidia comittunt. » — « Vivit post funera virtus. » C'est à l'université de Dôle que l'on écrivait ces belles choses : que la haine suit la vérité, le mépris la familiarité et l'envie la vertu ; mais que celle-ci survit au trépas. Il faut l'espérer, car l'espoir seul ne meurt pas. « Sola spes expers sepulchri. »

C'est aussi à Dôle qu'un homme ingénieux, voulant éviter de la besogne à sa plume, écrivait ainsi ce jeu de mots qui ne veut pas dire grand'chose :

Temp { ora. / ore. / era.

c'est-à-dire : Corrige le temps par le temps. Façon d'exprimer que les jours se suivent et ne se ressemblent pas.

La vanité des espoirs humains est plus heureusement formulée ici : « Dum spero spiro », qui est reproduite dans la même forme, mais altérée, quant au sens, dans l'Album de Beaullard : « J'espère en respirant. »

Le droit méconnu s'affirme dans le vigoureux distique suivant :

« Quid non metuunt leges? sed cedit viribus equum,
« Victa que pugnaci jura sub ense jacent. »

Mais il faut un terme à tout, car la fortune meilleure vient après le deuil. « Modus adest. — Post varios luctus melior fortuna sequitur. » Il y en a qui, revenus l'aile traînante du pays d'amour, s'écrient : « Amour m'oblige; souvenir tue. » Ou bien : « Pour ung plaisir mille doleurs » ; et cela pour avoir éprouvé par eux-mêmes qu'il faut être Dieu ou pierre pour ne point brûler quand on est jeune. « Aut Deus aut lapis est qui non juveniliter ardet. » A côté des lymphatiques en amour, il y a les stoïques qui s'écrient : « Plutôt mourir que changer. » — « Qui bien aima y tard oblie. » Mais le temps fait tout passer.

« Passando il male, sperando il bene
Il tempo passa, la morte vienne. »

Et que de temps a été perdu, quand la mort survient ! « Nulla major quam temporis jactura. »

C'est un sanguin qui a écrit cette maxime :

« L'ire est louable quand l'occasion est juste », et un ancêtre de M. Prudhomme, cette autre : « Irritat linguas auris iniqua malas » ; ce qu'il traduit ainsi :

« Il ne serait nul medisans
« S'il n'etoit des escoutans. »

Les extrêmes se choquent dans cette réunion de pensées, venues d'esprits si divers. Le sceptique y rencontre l'amant de la vertu qui trouve son platonicisme assez payé par la satisfaction d'avoir bien agi.

« Nihil est tam sanctum quod non violari
« Nihil tam munitum quod non expugnari
« Pecunia valeat. »

dit le premier, d'accord en cela avec cette princesse qui répondait : « Vous m'en direz tant, » à qui mettait une surenchère à la vertu des femmes et des reines elles-mêmes. Mais le second reprend :

« Si quid turpe feceris in voluptate,
« Voluptas abit, turpitudo manet :
« Si quid honesti feceris cum labore,
« Labor abit, honestitudo manet. »

Écoutons enfin ce dernier conseil de la prudence armée :

« De qui ie me fie, Dieu me garde,
« De qui ie me defie prendray garde. »

Et laissez-nous vous parler enfin de ce qui fait pour nous le principal mérite du livre des amis des Riethaim; car n'ayant point encore parlé des dessins qui l'illustrent, nous pouvons dire comme l'un des feuillets : ma moisson est encore en herbe : « Adhuc mea messis in herba est. » Mais puisqu'elle est mûre, cette moisson, coupons-la.

Les trois miniatures les plus remarquables de la collection sont trois merveilleux portraits en buste de trois jeunes Allemands, amis des Riethaim, peints vers 1565. Ils sont tous trois vêtus à peu près de la même façon : Pourpoint noir à col très-élevé, laissant dépasser celui de la chemise, avec épaulières à bourrelet, d'où part la manche de couleur chamois. Un sifflet ou un joyau pend à de petites chaînes d'or sur leur poitrine rembourrée. Un chapeau noir, quasi cylindrique, presque sans bords, orné d'une plume, couvre leur tête. Tout ce noir est plaqué d'une seule teinte et peu ou point ombré par un noir plus intense, et se détache sur un fond rouge orné de l'écu, du nom et de l'âge du personnage; mais la figure est d'une grande finesse, et modelée par des tons de chair différents sur lesquels l'artiste est revenu par de fines hachures brunes. Par la naïveté et la délicatesse, ces miniatures rappellent les beaux crayons de Demonstier.

Nous placerons ensuite les costumes de 1565, qui sont au nombre de

vingt-cinq environ, et probablement flamands. Nous en reproduisons trois: un homme et deux femmes. L'homme, fièrement campé sur la hanche, tient ses gants d'une main, et de l'autre une baguette où se voient encore les insertions de ses pousses, comme à l'épine d'un élégant d'aujourd'hui. Son pourpoint rembourré et serré à la taille par le ceinturon d'une épée, est gris à crevés de couleur tannée. Le col empesé de la chemise se rabat au-dessus de celui du pourpoint. Le haut-de-chausses est tanné à crevés roses ainsi que les chausses. Le bas, retenu par une jarretière noire, est tanné, monte au-dessus du genou où il se termine par un bourrelet tailladé, et s'enfonce dans des souliers noirs. Une cape à haut collet droit, noire et fort courte, dont une seule manche est passée, donne un air tout à fait dégagé à ce noble personnage dont trois plumes décorent le chapeau noir.

Ce costume, typique pour ainsi dire, se retrouve dans les autres figures, plus ou moins modifié suivant le caractère de ceux que l'on a voulu reproduire. Ainsi les basques du pourpoint, ici fort courtes, s'allongent ailleurs, ainsi que la cape, qui descend jusqu'aux jarrets, même jusqu'aux talons, tandis que les manches suivent une égale proportion. Il est vrai qu'une ou deux coupures transversales permettent à l'avant-bras ou à la main de passer suivant que l'on veut couvrir tout ou partie des membres supérieurs. La manche qui les recouvre n'appartient pas toujours au pourpoint, ainsi quand elle est d'une autre couleur, elle fait partie d'un justaucorps que le pourpoint recouvre. Le haut-de-chausses bouffant peut disparaître, ainsi que le bas-de-chausses étant remplacés par des chausses collantes et tout d'une venue, vrai pantalon à pieds. Mais ce haut-de-chausses, avec ou sans crevés, ballonné autour du corps, et laissant le genou dégagé, se modifie et s'allonge aussi, descendant autour de la jambe entourée d'une foule de lanières qui vont de la taille à la jarretière et semblent maintenir ses plis, simulant assez ce qu'est aujourd'hui la culotte des zouaves.

Les hommes du peuple avaient les chausses justes, comme le montre un costume de postillon, portant des bottes qui montent jusqu'au genou, le fouet d'une main, et tenant de l'autre un pot qu'il va vider pour boire le coup de l'étrier : ayant du reste l'escarcelle à la ceinture pour n'y point garder ses pourboire.

Tel était en général le costume des hommes en l'année 1565; mais celui des femmes?

Nous en donnons deux exemples.

Pour le corsage, les manches et le col, il est à peu près le même que celui des hommes et aussi guindé.

. 1565



COSTUME DE FEMME EN 1565.



DEUX AMOUREUX : COSTUMES DE 1585.

Cependant le corsage pouvait s'échancrer carrément sur la poitrine en laissant voir la base du cou à travers une guimpe que terminait, à sa partie supérieure, un col montant.

La jupe, serrée à la taille par une ceinture d'orfévrerie pendante à son extrémité, était en forme d'entonnoir, infundibuliforme, pour parler en termes scientifiques, et sans plis. Cette jupe pouvait être fermée, mais on la relevait sur le côté pour en laisser voir une seconde; parfois elle était ouverte sur le devant. Les deux exemples que nous avons choisis montrent ces deux modes différentes.

Ainsi que les hommes, les femmes se couvraient, pour sortir, d'une grande cape à manches descendant presque aussi bas que la robe, comme le montre une de nos gravures. Mais parfois elles ne portaient qu'un simple collet qui s'arrêtait aux épaules ou aux coudes.

Leurs cheveux, emprisonnés en partie dans une résille, étaient le plus souvent recouverts d'un petit chapeau à plumes comme celui des hommes. Le chapeau plat que donne une de nos gravures, est peut-être un emprunt fait au costume flamand que reproduisent bon nombre d'autres figures de femmes enveloppées dans la grande mante noire, sans doute venue d'Espagne.

Si nous franchissons un intervalle de vingt années, nous trouvons d'assez grandes modifications dans le costume. La jupe a changé sa forme d'entonnoir contre celle d'un tonneau au moyen de cerceaux placés au-dessous de ses plis nombreux. Le corsage serré et long se termine en pointe, et ses larges manches à crevés ne sont justes qu'au poignet, afin de permettre à la main de se fourrer plus aisément dans un manchon d'étoffe brodée et garni de pelleteries à l'intérieur. Le corsage très-échancré sur la poitrine n'est plus remplacé par la guimpe modeste de 1565. Celle-ci, largement ouverte, supporte un col évasé derrière la tête, à laquelle il sert comme d'auréole. Des colliers et de fines chaînes en or chargent le cou; une grosse chaîne d'orfévrerie descend sur le corsage, se rattache à la ceinture et porte à ses extrémités l'éventail de plumes et le miroir. Ce miroir sera consulté par la dame pour savoir si tout est bien en ordre dans la coiffure, séparée sur le front, relevée en boucles parallèles sur les côtés, et laissant voir la tête recouverte par derrière d'une toque de velours garnie de pierreries. Les bijoux sont fort à la mode; le corsage en est garni, ainsi que la ceinture, d'où pendent l'aumônière et le chapelet.

Plusieurs costumes peints à Paris, un entre autres qui porte cette suscription : « Une espouse de Paris », montrent tous ces détails avec une grande précision. Nous avons choisi, comme présentant du même coup un homme et une femme, deux amoureux de 1585, qui ont pour devise :

« Tout par amour; rien par forche ». Un masque noir cache la figure de la dame dont la robe noire à crevés blancs, soutachée d'or, est relevée à la ceinture et laisse voir la jupe blanche brocardée de bleu. Son manchon est en velours grenat brodé d'or.

Le galant est aussi empesé que la dame; tous deux d'ailleurs sont moins bien dessinés que les figures de 1564. Ainsi l'on ne comprend guère d'où vient la main que le cavalier a passée sous le bras de sa belle. Ce cavalier contemporain de Henri III, tandis que les autres vivaient sous Charles IX, porte à peu près le costume traditionnel du Polichinelle français. Son pourpoint, boutonné, est serré par une ceinture qui suit les contours du ventre et lui donne une certaine proéminence. Une large fraise entoure son cou, et un petit manteau noir couvre ses épaules. Le haut-de-chausses bleu clair, soutaché d'or comme le pourpoint, va se rétrécissant de la ceinture au genou. Les chausses sont rouges, et des mules noires recouvrent la chaussure de couleur tannée. Le chapeau noir est rond, à petit bord, et garni d'une grosse torsade d'où partent trois petites plumes blanches[1].

Une autre curieuse miniature, qui accompagne celle-là, représente « Deulx gentishommes chevauchant par les rues de Paris. » Nos deux gentilshommes sont à califourchon sur le même cheval, couvert d'un ample caparaçon : l'un sur l'encolure, l'autre sur la croupe; le premier chaussant l'étrier, le second les jambes ballantes; leurs épées sont horizontales et parallèles, celle du conducteur battant la cuisse du gentilhomme en croupe. Tous deux ils ont la barbe en pointe; mais le premier, vêtu comme le galant de tout à l'heure, porte la fraise, les cheveux en bourrelet autour du front et la petite toque avec plume blanche; tandis que l'autre, un pauvre sire, obligé d'emprunter la moitié du cheval de son ami, fermé dans son manteau, montre encore le petit col rabattu à sa chemise; un ample feutre, ombragé d'un panache, couvre ses cheveux presque ras et tombants.

Nous citerons encore, comme appartenant à ces mêmes années 1584 et 1585, trois médiocres portraits en pied. Ceux de Henri III, revêtu du

1. Dans la comédie nouvelle de M. Aug. Vacquerie — *Souvent homme varie* — qu'on a jouée dernièrement à la Comédie Française, M. Delaunay porte le costume de 1564, et M. Got celui de 1585. Quant à celui de M[lle] Judith, c'est cette robe qui n'appartient à aucune époque, dont M[me] Borghi-Mamo est affublée dans l'opéra d'*Herculanum*. En rapprochant notre dessin et ce costume, on renouvellerait l'excellente et piquante critique que fit la *Gazette des Beaux-Arts* dans son premier volume, en opposant la figure d'une peinture antique à l'invention des costumiers et des couturières du théâtre de l'Opéra.

costume royal, de la reine de France Louise de Lorraine, et de la reine mère, Catherine de Médicis, tout de noir habillée : puis le costume rouge de M. le recteur de l'Académie de Paris, personnage important pour l'étudiant allemand Christophe de Riethaim.

Revenons maintenant aux sujets qui ont été peints vers 1565.

Plusieurs sont empruntés à la Fable, d'autres à l'Écriture; mais les personnages sont habillés à la mode du temps. De ceux-là, nous ne nous en occuperons point, mais bien de certaines représentations satiriques qui ont pour nous un grand prix.

Les femmes, comme bien on pense, n'y sont point oubliées, aussi nous les montre-t-on tendant des piéges à la pauvre espèce masculine, qui ne demande pas mieux que de s'y laisser prendre. Ici, ce sont deux femmes qui, cachées dans une cabane de branchages, tiennent les cordes d'un filet étendu à terre. Des cages, distribuées tout autour du filet, renferment des têtes féminines en guise de chanterelles. Trois hommes, un vieux, un jeune et un fou, se traînent à plat ventre sur le sol, tandis qu'un moine défroqué, perché sur un arbre, s'apprête à les rejoindre. Un autre, embossé dans son manteau, un huguenot peut-être, résiste encore sur sa branche; mais il viendra aussi se faire prendre dans les rets, si la maxime est vraie qu'on peut lire au-dessous de cette image : « *Sic Venus a tota gente tributa petit.* »

Comme pendant à cette composition, on peut voir plus loin une femme dans une grande nasse et présentant un appât à une bande de fous qui nagent pour aller s'y emprisonner. « Le pauvre homme est dans la nasse, dit d'une façon si humoristique l'auteur des *Quinze Joyes du mariage*; et s'il n'y estoit, il ne fineroit jamès jusques ad ce qu'il y fust entré. Et ainsi sera en languissant tousjours, et finera miserablement ses jours. »

Le pauvre homme est ailleurs, péniblement courbé et tenant la quenouille, tandis que sa femme se fait porter, commodément assise sur son dos, et filant à son aise.

La satire sociale nous semble implicitement contenue dans une autre peinture. Jésus-Christ est assis sur les nuages, d'où s'irradient trois faisceaux lumineux vers trois groupes agenouillés. Le premier est de prêtres, le second de soldats, le troisième de manants déguenillés. TV SVP(ER) ORA — TV PROTE(GE) — TV Q(VE) LABORA. — Voilà les paroles qui, accompagnant chaque rayon, établissent les fonctions de chacun des groupes. Mais, hélas ! que la réalité était loin de cet idéal !

Quant au juge sur son siége, conseillé à droite par un ange, à gauche par le diable, il est de tous les temps; mais ce qui est bien de cette époque où le pouvoir temporel brûlait les livres et parfois leurs auteurs, croyant

anéantir les idées justes émises par les uns, et contenues dans les autres, c'est cette image d'un homme d'armes perçant un livre avec sa pique. Ce livre traite probablement de matières de droit, car sur deux autres qui font partie d'un amas de bouquins, on peut lire les noms de Bartholus et de Baldus. Enfin, pour que personne n'ignore le sens de cette image, une banderole sort des feuillets d'un volume entr'ouvert portant ces mots : « Infensa arma, silent leges ». La scène se passe en rase campagne, devant



VICTOIRE DE LA PLUME SUR L'ÉPÉE.

une forteresse au pied de laquelle est rangée une troupe de soldats. Deux écoliers, sans doute, à demi cachés par un pli du terrain, contemplent l'exécution de ces chers ou damnés livres, sans trop de souci. La classe est bien loin et les buissons sont bien près.

Ce dessin est signé dans la bordure « Fulgentius Bertz. » Nous retrouvons cette signature avec la date « Lovani 1566 » au-dessous d'un autre dessin représentant Samson qui écrase les Philistins sous les colonnes de la salle du banquet. Peut-être toutes les peintures des années 1565 et 1566, qui presque toutes accusent la même main, sont-elles de ce Fulgentius Bertz, mais nous lui attribuerons certainement celle que nous avons reproduite. Cet homme de loi qui, sa plume en arrêt, au galop de son roncin, court sus au chevalier, armé de sa lance et tout cuirassé, et le renverse, forme assurément la contre-partie de l'homme d'armes transperçant un livre.

Remarquons que le chevalier porte sur les tassettes de sa cuirasse la croix noueuse de Saint-André, qui était l'emblème des ducs de Bourgogne, et que cette image fut peinte à l'époque de la guerre des *Gueux* contre les Espagnols, successeurs de la maison de Bourgogne. Souvenons-nous aussi qu'à cette époque, le fils du prince d'Orange était étudiant à Louvain, d'où il fut enlevé par le duc d'Albe en 1567, et que dix années après, l'université de Louvain adhéra à l'alliance offensive et défensive signée à Gand entre les commissaires du prince d'Orange et ceux des provinces belges. Ce dessin a donc toute l'importance d'une caricature politique faite au plus fort de la guerre entreprise contre la maison d'Autriche par les provinces néerlandaises, pour la conquête de leur indépendance.

Après les satires contre les femmes, après les protestations contre l'oppression militaire et étrangère, viennent les allégories morales. C'est d'abord un jeune homme, en équilibre sur une boule, maintenu à droite par un prêtre, tiré à gauche par un soldat, bon compagnon, accompagné par sa... soldate, qui sollicite aussi l'incertain jeune homme. C'est ensuite un prêtre jouant aux échecs, contre la Mort, la partie de la Vie. Un sablier mesure les heures, et les crânes de ceux qui ont été échec et mat, jonchent le sol au-dessous de la table. Cette réjouissante moralité a été peinte en 1582 par les soins du chanoine d'Augsbourg, qui nous apprend dans sa dédicace que le jeune Othon de Riethaim était chanoine de la même église. On lit au-dessous, comme explication, cette non moins réjouissante légende :

« Nudus ut in terram veni sic nudus abibo.
« Quid frustra sudo funera nuda videns? »

Voilà certes une formule de renoncement qui relève un peu les gras chanoines d'autrefois dans l'opinion du vulgaire, accoutumé à se les figurer pourvus de gras bénéfices. Mais peut-être aussi, ce mélancolique chanoine, devant s'en retourner nu de la terre, où il était arrivé nu, n'avait-il pas besoin de « suer » ici-bas pour attendre la mort nue. Les biens lui arrivaient peut-être tandis qu'il dormait dans sa stalle, si tant est qu'il se donnât la peine d'y aller pour y dormir.

Nous autres, qui avons moins de modération dans les désirs, et qui ne savons point embrasser ce doux quiétisme, négation de toute activité physique ou morale, nous nous condamnons à travailler. Nous efforçant de faire connaître, autant qu'il est en nous, l'art et les usages de quelques-unes des générations qui nous ont précédés, nous serions heureux de faire souvent des rencontres comme celle du « Livre des Amis » des Riethaim.

Mais si le hasard ne nous favorise point toujours avec une égale complaisance, nous répéterons avec l'un d'eux :

« Passando il male, sperando il bene,
« Il tempo passa, la morte vienne. »

La mort vient, et vient aussi la fin des articles les plus longs.

ALFRED DARCEL.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Amsterdam, 2 juillet 1859.

EXPOSITION A LA HAYE

L'Exposition de La Haye n'a pas fait grand bruit dans le monde; l'Exposition de Paris non plus, il est vrai. A cela on pourrait trouver bien d'autres raisons que celle qu'on suppose. Ce n'est pas seulement l'année, c'est l'époque qui est mauvaise pour la peinture. Nous sommes entre deux écoles : l'une qui finit, l'autre qui commencera peut-être. Nous sommes dans un défilé, sinon dans une impasse. Mais il y a des originaux qui passent partout.

L'école hollandaise actuelle n'a guère de caractère. Elle vit sur l'imitation d'une demi-douzaine de ses anciens maîtres : Pieter de Hooch et Metsu pour les intérieurs et les sujets familiers ; Van der Heijden pour les vues de villes; Wijnants pour les paysages; Willem van de Velde pour les marines, etc. Encore n'est-il plus du tout question de Rembrandt. Autant vaut d'ailleurs l'oublier, que de le contrefaire.

Un des peintres hollandais a cependant un talent très-particulier, et qui ne ressemble à personne, ni même tout à fait à la nature; de la poésie, beaucoup; une naïveté incomparable; ce sont là deux qualités ! Je parle de M. Israels, dont le nom est bien connu déjà, même hors de la Hollande. M. Mouilleron a même lithographié quelques-uns de ses tableaux.

A l'Exposition de La Haye, c'est un tableau de M. Israels qui marque au-dessus de tout, et presque uniquement. Un sujet délicieux! mais peu importe; il ne vaut que par la manière dont il est fait. *Rêves*, c'est le titre. On a imprimé ce titre-là mille fois dans les livrets et catalogues, mais on n'a pas souvent exprimé la chose sur la toile du peintre. Rêves, soit. A quoi rêve-t-elle cette blonde enfant de treize ans, couchée sur le dos, au sommet de la dune, et regardant lever le soleil sur la mer? On la voit de profil, les deux bras rejetés derrière la tête. Elle est posée comme pour se balancer dans un hamac, tout à l'aise parmi les herbes fines et rares qui croissent dans le sable. Elle est chez elle, cette fillette de pêcheur, entre les vagues et les polders. Jambes nues, pieds nus, court jupon rouge et corsage jaune. Mais que peut-elle voir dans ce soleil qui est si loin et dont les premiers rayons, glissant sur la mer, viennent se perdre jusque dans son œil? C'est cette communication sympathique du regard de la jeune fille avec la lumière

naissante, qui donne tant de poésie au tableau. Tout est clair, rosé, doux et tranquille sur ces trois bandes horizontalement surposées qui font la dune, puis la mer, puis le ciel. Il n'y a que cela, et la petite fille, horizontale aussi sur son lit de sable, et quelques mouettes qui viennent regarder cette figure immobile.

Au XVIIIe siècle, on eût intitulé ce tableau l'*Aurore*. De quel délicieux style Diderot eût décrit cette double aurore de la nature et de la vie humaine : le soleil levé et la fillette couchée, rêvant à ce que lui promet l'avenir !

La figure est de grandeur naturelle, sur une toile large de trois mètres et haute d'un mètre environ.

M. Israels a aussi exposé un portrait d'homme assis, en houppelande bleue, largement garnie de fourrures. De grandeur naturelle, à mi-corps, avec les deux mains. La tête est bien modelée, mais l'ensemble est froid et assez vulgaire. Nous avons vu au *Leprozenhuis* d'Amsterdam un autre portrait d'homme, peint par M. Israels, avec bien plus de force et d'expression.

Un tableau qui sort également hors ligne, dans l'exhibition, c'est un grand paysage décoratif, par M. Martinus Kuytembrouwer, Hollandais de naissance, et qui, après s'être formé en France, à l'*école de Fontainebleau*, a transporté son atelier en Belgique: Intérieur de forêt; des troncs de chênes sur des terrains rugueux, à droite; sur la gauche, de l'eau où se reflètent les arbres. Au pied des chênes, un chasseur avec un cerf mort. Vigoureuse peinture qui ferait bien au lambris d'une salle de château.

Deux autres paysages par le même peintre :

Les *Limiers*, l'un tout blanc, couché derrière un cerf mort, l'autre qui regarde en face, posé comme un sphinx. D'un côté, des troncs d'arbres; de l'autre, un fond de taillis.

Une contrée sauvage, avec des roches et des bruyères, puis des collines et des fonds bleutés. Sur un chemin grisâtre, vient une petite paysanne en jupon rouge. Ciel argenté. C'est très-fort de couleur, de touche et d'effet.

Les tableaux de M. Kuytenbrouwer sont un voisinage dangereux pour la peinture très-*finie*, que cultive l'école hollandaise en général. On a cherché longtemps pour lui trouver un voisin de haut ton, et l'on a choisi une *Diseuse de bonne aventure*, par M. Bisschop, de La Haye : trois figures de femmes, de grandeur naturelle, assez rudement tournées et peintes dans une gamme brunâtre un peu exagérée. M. Bisschop a encore un petit tableau très-notable dans la foule. Une jeune fille, debout et de profil contre une table, arrange des fleurs dans un vase du Japon. Elle se dessine sur un fond de tenture verdâtre, tout simple et bien lumineux. Espèce de souvenir de Pieter de Hooch; c'est le seul défaut. Nous avons déjà remarqué M. Bisschop aux précédentes expositions en Hollande. C'est un peintre.

On devine aussi un vrai talent de peintre dans un jeune homme dont le nom est encore peu connu, M. Schermer, de La Haye. Il a exposé *le Marché aux chevaux de La Haye* et un *Marché aux chevaux de village*. Le premier, assez grand, offre une rangée de chevaux le long d'une allée d'arbres vue en raccourci sur la droite. Dans un pré, où sont dressées des tentes, se promènent des maquignons et des paysans. Pour fond, une guipure de petits arbres. L'effet de lumière est très-original et très-vrai, les rayons qui passent dans les feuillages marquetant les croupes des chevaux, les personnages et le turf. Dans le second tableau, on voit quelques maisons du village, des groupes de chevaux et des grooms sur le chemin. La qualité de M. Schermer est une rare sincérité de nature, une indépendance complète de ce qui a été fait d'analogue. Il regarde bien

ce qu'il veut peindre et il peint juste ce qu'il a vu, avec un caractère naïf et profond. On ne rencontre pas beaucoup d'artistes qui aient cette manière-là.

M. F. H. L. de Haas a aussi cette tendance, dans la peinture des troupeaux, et il semble avoir formé à Oosterbeck une petite pléiade de sectateurs. Ses trois tableaux sont excellents : *le Repos* au bord du Rhin ; quatre vaches, de différentes couleurs, couchées sur le sable, puis le fleuve, puis l'horizon plat ; — *Pâturage* en Gueldre, avec trois vaches, une rouge, une noire, une jaune et blanche ; — *Effet de matin* sur le Rhin, en Gueldre ; de petits troupeaux à divers plans. C'est très-fin de ton, très-lumineux, très-léger et très-adroit d'exécution. M. de Haas a déjà d'ailleurs une réputation faite, et ses tableaux n'ont pas été inaperçus à l'Exposition universelle de Paris, en 1855.

Un des maîtres du paysage dans l'école hollando-belge, M. Roelofs, a exposé quatre tableaux, vues prises aux environs de Dordrecht : de l'eau presque partout, des bateaux, quelques bandes de terrain, marais ou pâturages, quelques habitations à toits rouges cachées parmi des saules, ou des moulins qui agitent leurs ailes dans un ciel nuageux, des animaux qui paissent, un homme à cheval sur un chemin, tout cela, M. Roelofs le fait avec un accent singulier et absolument néerlandais. Personne ne rend mieux que lui les herbes tendres et claires de ces prés humides, le bleu monotone des saulaies et leurs reflets dans les canaux.

A présent, pardonnez-moi de citer seulement des noms qui ont plus ou moins de célébrité : M. Édouard de Biefve, auteur d'une scène mélodramatique, *la Veuve du Comte d'Egmont*, pleurant au couvent de la Cambre ; M. Portaels, M. Robbe, M. Lehon, auteur de fines marines, tous quatre habitant Bruxelles ; M. Hildebrandt, le paysagiste, et M. Begas, le portraitiste, de Berlin ; M. d'Unker, de Dusseldorf, dont une scène de douane, avec des personnages assez justes de mimique, a beaucoup de succès ; le pendant, une scène de mont-de-piété, est dans la riche collection de M. Fodor, à Amsterdam ; M. de Bles, le peintre de sujets comiques ; M. Bosboom, le peintre d'intérieurs de monuments ; M. Hanedoes, le paysagiste, de La Haye ; M. Pieneman, le peintre de la Cour, auteur d'un portrait du roi, d'un portrait du jeune prince d'Orange et de cinq autres portraits ; M. Rochussen, le spirituel peintre de figurines, un peu dans la manière de M. Isabey ; M. Waldorp, le peintre de marines ; MM. Springer et Weissembruch, les habiles peintres d'intérieurs de ville, MM. Ten Kate frères, etc., tous d'Amsterdam.

Les artistes français ont négligé cette exposition de La Haye. On ne peut guère citer que MM. Béranger, Frayer, Ziem, — et M. Troyon.

M. Troyon vient, d'habitude et partout, en première ligne. Les précédentes expositions d'Amsterdam, de La Haye, d'Anvers, ont laissé dans le Nord un profond souvenir de son talent valeureux. Mais, par malheur, le tableau qu'il a envoyé, ou qu'on a envoyé pour lui, à la présente exhibition, est de ses moins réussis et doit être d'une époque assez éloignée déjà. On n'y trouve guère sa maestria actuelle. La toile est vide et la couleur faible. Vous connaissez sans doute, à Paris, cette composition intitulée *le Chariot de foin* (*de Hooiwagen*). Le chariot, attelé de deux bœufs et d'un cheval blanc en flèche, est conduit par un paysan en blouse ; ils vont passer un gué. Derrière la charrette, trois figurines de faneurs. En avant, des troncs d'arbres et deux chiens, et, sur la droite, un pignon de chaumière. L'harmonie générale est sans doute très-juste, les animaux sont bien façonnés, la lumière y est, mais il faut voir et juger votre grand peintre d'après des œuvres plus récentes et plus heureuses.

Des sculpteurs hollandais, il n'y en a presque point, et c'est un statuaire belge qui a fait le *Rembrandt* sur le *Botermarkt*, à Amsterdam. C'est aussi un sculpteur belge établi

à La Haye, M. Lacomblé, qui a exposé quelques bustes en plâtre et le modèle en plâtre d'un sujet qui sera exécuté en marbre pour la reine de Hollande : *le Sommeil de l'Innocence*.

La maison Buffa publie enfin la gravure du superbe portrait de Jean Six, par Rembrandt, de la galerie de M. Six Van Hillegom. Il est singulier qu'on n'ait pas envoyé à l'exhibition un exemplaire de ce précieux portrait, très-largement gravé par M. Kaiser, l'auteur de la gravure du grand *Banquet des arquebusiers*, par Van der Helst. Vous en verrez sans doute bientôt des exemplaires à Paris, et le chef-d'œuvre de Rembrandt, interprété par son compatriote, prendra vite place dans les collections et les ateliers.

W. BURGER.

Bruxelles, le 4 juillet 1859.

Le gouvernement belge, qui avait promis une exposition de *cartons* des maîtres allemands modernes, vient de s'exécuter. On avait espéré pouvoir comparer, dans cette exhibition, les dessins français et allemands; mais on nous dit que MM. Flandrin, Picot, etc., exécutent leurs fresques d'après des esquisses qui n'ont point l'importance nécessaire pour lutter contre les imposants cartons de l'école allemande.

Ainsi qu'on l'avait annoncé, les dessins sont exposés au Palais-Ducal. MM. Swertz et Guffens, deux artistes d'Anvers, très-amoureux de l'école allemande, et qui font des fresques dans le style classique tudesque, ont été chargés de l'arrangement, du classement des dessins ; ils s'en sont acquittés très-intelligemment. On commence à M. Herman Wislicenus, de Weimar, artiste inconnu, et on finit à MM. Cornélius, Kaulbach et Rhetel, en passant par les salons où sont étalés les dessins de MM. Steinle, Schnorr et Bendeman. La gradation est ainsi bien observée; l'entrée est froide, la sortie est presque enthousiaste.

MM. Wislicenus, Steinle, Mussini, Joseph Fay, M. Schnorr lui-même, malgré les efforts qu'il fait pour sortir de la foule et occuper une place d'honneur à côté des premiers talents de son pays, — M. Von Schwindt, M. Jules Hubner, ne quittent guère ce milieu où les lutteurs sont nombreux, et restent, à peu de chose près, au même niveau. C'est en sortant du salon où est exposée une partie de l'œuvre de M. Bendeman, qu'on se trouve saisi par une grandeur, cherchée sans doute, nullement spontanée, individuelle, mais positive. Il est inutile de faire remarquer ici combien l'école allemande est homogène, et que cette homogénéité est pour ainsi dire l'œuvre de la science, de l'étude. Le monde artiste a pu depuis longtemps observer combien sont légères les nuances qui caractérisent les individualités allemandes, surtout dans ce milieu où travaillent les Schnorr, les Bendeman et les Hubner. Il semblerait qu'il n'y ait qu'un peintre en Allemagne, et que son style ne varie qu'en raison de son humeur, de ses dispositions journalières. Quand ce peintre est découragé, il se nomme Von Schwindt ou Wislicenus; lorsque l'idée le transporte, il devient Kaulbach ou Rethel. Et si cette image n'est pas juste, c'est parce qu'on peut difficilement admettre qu'un peintre allemand soit découragé ou transporté. L'œuvre à laquelle il se consacre est plus mathématique qu'enthousiaste. On ne peut supposer un homme aux prises avec la fièvre de l'art quand on voit ces cartons si froidement, si minutieusement exécutés, et qui n'ont de caractère que parce que les peintres qui les ont exécutés sont savants au point d'être souvent obscurs.

Incontestablement, MM. Bendeman, Hubner, Schnorr, ont du talent. Mais il est

inutile de s'arrêter à examiner leurs œuvres pour avoir une idée de l'école allemande, et surtout une idée élevée. Avec les grands maîtres, Cornélius, Kaulbach et Rethel, on ne peut guère s'égarer dans son appréciation; ce qu'ils sont, ils le sont positivement, hautement, énergiquement. On trouve dans leurs compositions, et dans leur interprétation du beau, toutes les qualités des hommes hors ligne, l'énergie, une volonté presque terrible, une grande audace, devant lesquelles tout semble devoir céder. Ils sont les exceptions dans l'École, — ou plutôt, ils sont l'apogée d'un système, la perfection d'un art qui a ses lois, comme l'algèbre et le mouvement des astres.

M. Cornélius a envoyé à Bruxelles sa célèbre composition des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, — *les Sept Anges versant les coupes de la colère de Dieu*, — *les OEuvres de charité*, — *Jésus sur la Croix*, — et enfin trois sujets tirés de l'Iliade, et dont la *Destruction de Troie*, sans doute inspirée d'Homère et de Virgile, est, par ses dimensions, le plus important de ces dessins.

On compare probablement, en Allemagne, M. Cornélius à Michel-Ange. Il s'est en effet assimilé quelques-unes des qualités du géant italien : une sauvage grandeur qui saisit, une vraie puissance d'expression dans tout le mécanisme humain, la science anatomique. Il faut ajouter à ceci, que M. Cornélius est bien plutôt statuaire que peintre, et que l'art des Grecs le poursuit comme un cauchemar ou comme un conseil. Il y a trois figures dans la *Destruction de Troie*, celles du vieux Priam, d'Hécube, et d'un jeune homme dont le torse est renversé sur une base de colonne, qui sont tout à fait dans le style de Michel-Ange; tandis que les guerriers du fond, et surtout le grand Ajax, à l'avant-plan, rappellent le statuaire grec, et plus encore David, qui s'est beaucoup inspiré des Grecs en général, surtout de Praxitèle. Du vrai Cornelius, on n'en voit guère, sinon dans certaines parties des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, dont tout le monde connaît la composition, et qui restera sans doute le chef-d'œuvre de l'émule d'Overbeck.

La Grèce du temps d'Homère, de M. Kaulbach, est une vaste composition dans laquelle l'artiste *a résumé l'histoire poétique de la Grèce*. Il y a dans cette allégorie beaucoup de talent, surtout de la grâce. Mais, sans le catalogue, qui explique ce que le penseur a voulu représenter, on ne comprendrait rien à ces groupes si bien arrangés, et qui pourraient être l'image d'une scène tout autre que celle rêvée par M. Kaulbach. C'est là, du reste, le défaut de l'allégorie ordinaire, et on ne gagnerait rien à s'en plaindre. Il faut espérer qu'elle mourra de sa belle mort, tuée par l'indifférence publique.

L'*histoire satyrique de l'humanité*, autre allégorie exécutée au nouveau musée de Berlin, est une composition pleine de verve, d'humour et d'esprit, quand on connaît le texte explicatif. M. Kaulbach y a dessiné toutes les sottises, toutes les lâchetés, toutes les grandeurs et toutes les misères de l'homme et de la société. Mais oserait-on avancer que cette frise aurait plus de succès, si elle était écrite, au lieu d'être dessinée ?

Voici maintenant des cartons de M. Alfred Rethel, celui qui peut-être, entre tous ces talents sortis des mêmes lois inflexibles, a le plus d'individualité. Il a exposé quatre cartons, dont les sujets sont tirés de l'histoire de Charlemagne, mélangée de légendes. La grandeur des personnages de M. Rethel est plus simple, vise moins à impressionner que celle des figures créées par M. Cornélius, et impressionne peut-être davantage. Il est moins préoccupé du style des autres et semble se livrer plus sincèrement à ses propres inspirations. Outre les quatre grands cartons sur l'histoire de Charlemagne, et les petits dessins représentant des épisodes du passage des Alpes par les Carthaginois, M. Rethel a envoyé à Bruxelles les gravures des compositions faites après la révolution

de 1848, que tout le monde connaît, qui ont eu un si grand succès à leur apparition, et que personne n'a oubliées.

De nouvelles appréciations de ces talents si connus en Europe sont inutiles ici. Mais il n'est point indifférent de combattre l'idée qu'a eue le gouvernement belge en organisant cette exposition de cartons, véritablement intéressante.

Depuis bien des années déjà, la critique reproche à l'État, en Belgique, de ne point encourager la peinture, et surtout la peinture d'histoire, qui veut des protections, et qui ne sait vivre sans aide. L'État, ennuyé, ou bien reconnaissant que ces critiques étaient justes, veut essayer aujourd'hui d'encourager *la grande peinture*. Depuis quelques mois, il a fait force commandes. MM. de Taye et Lagaye vont peindre des fresques à l'Université de Gand. M. Leys dispose d'une grande salle de l'hôtel de ville d'Anvers. D'autres commandes encore ont été faites à de jeunes artistes d'Anvers et de Bruxelles. On va, dit-on, historier l'hémicycle de la salle où le Sénat discute, avec une sollicitude engourdie, sur le bien-être du pays. Cet élan est fort beau, et il faut espérer qu'un si vif réveil produira quelque chose.

Mais était-il bien nécessaire de montrer aux artistes belges *comment il faut faire*, quel style la peinture architecturale doit avoir, — de donner enfin pour exemple l'œuvre des peintres allemands? N'est-ce pas, au contraire, empoisonner le pays?

Les Allemands ne sont pas peintres; ce sont des philosophes et des littérateurs qui se servent de certaines formes pour rendre *des idées*. Ils ne parlent qu'à l'esprit. Leurs cartons sont remarquables; leurs fresques sont horribles à voir : elles sont *coloriées* de tons criards, violents, impossibles, sans aucune recherche harmonique. Ce ne sont pas les fresques qu'on a exposées ici, c'est vrai; mais les dessins eux-mêmes sont pernicieux pour les artistes belges. Ils vont vouloir s'en inspirer, hélas! Et à quoi aboutiront-ils? A de pâles imitations. Ce serait une témérité de le prédire, si déjà des fresques n'avaient été faites en Belgique, non-seulement avec les procédés allemands, mais dans le style allemand, — naturellement abâtardi. L'influence allemande aura les mêmes résultats que l'influence florentine, vénitienne ou romaine. Il y avait déjà beaucoup trop d'imitateurs en Belgique; il y en aura davantage. Est-ce donc agir dans l'intérêt de l'art que d'insinuer, dans l'esprit d'hommes beaucoup trop enclins à l'imitation servile, une nouvelle manière d'acquérir du talent avec le secours d'autrui?

Le style allemand, en Belgique, n'a aucune raison d'être. Chaque pays, ou plutôt chaque latitude a son caractère déterminé, ses lois, ses mœurs, son esprit. Les néo-grecs français, tout aussi bien que les préraphaélistes anglais, sont tout simplement absurdes. Ce sont des artistes qui, sciemment, avouent leur impuissance. Ne sachant être eux, ils essaient d'*emprunter* aux autres des qualités qui ne leur sont point venues par l'observation, un talent qui n'a point germé dans l'étude des phénomènes naturels, de la machine humaine, de la lumière, des effets et des causes. Et si c'est là le caractère de notre époque, qu'on doive refaire toujours ce qui a été fait, faut-il encourager de pareilles faiblesses? Le moyen employé par le gouvernement belge est mauvais. Il fallait simplement commander des tableaux ou des fresques, et dire aux artistes : « Travaillez selon vos propres inspirations. » Qu'eût dit Rembrandt si on était venu lui assurer que ce qu'il faisait n'était pas de la *grande peinture*, qu'il fallait absolument imiter le style de Raphaël? La *peinture littéraire* n'est possible qu'en Allemagne, où l'on aime les compositions embrouillées, où l'histoire est diffuse tant elle est bien accouplée avec la légende, où l'allégorie est regardée comme le suprême moyen d'impressionner la foule, où le mysticisme, grâce à M. Overbeck, est encore une puissance.

Laissons, laissons aux Allemands leurs qualités et leurs défauts allemands. Qu'on n'oublie pas que c'est ce qui en fait des Allemands, et que nos tendances ne sont point pareilles à celles qui entraînent les esprits, entre Berlin et Vienne, en passant par Dresde, Munich, Francfort et Dusseldorf.

M. A. Wiertz, un de nos rares peintres qui pourraient faire des fresques, vient de publier, à propos des cartons allemands, une brochure intitulée *Peinture mate.* Il paraît que M. Wiertz a découvert un nouveau procédé, appelé à révolutionner les peintres d'histoire, à renverser les vieilles manières d'appliquer la couleur sur la muraille et sur la toile, telles que l'huile, l'encaustique, le wasser-glass, etc. « Avec ce nouveau pro- « cédé, dit M. Wiertz, sous la brosse exercée de l'artiste, les tons, les formes, les effets « s'offriront comme d'eux-mêmes sur la toile. Dans le tourbillon de l'ébauche, dans les « masses qu'il aura facilement jetées, facilement fondues, facilement coordonnées, l'acci- « dent, ce fantastique accident de la brosse, se montrera souvent favorable, souvent il « fournira l'idée imprévue, la forme non rêvée, le motif bon à saisir. L'œuvre s'avan- « cera, se développera, se perfectionnera, s'accomplira de telle sorte que, ravi, enthou- « siasmé, il s'écriera : Sans doute, des esprits invisibles m'ont aidé dans ce travail. »

Comme on peut le voir par cette citation, le procédé inventé par M. Wiertz donnera du génie à tout le monde, agrandira, développera, illuminera les cerveaux, mettra du talent dans les brosses, du style dans la couleur, etc., etc. Cette promesse est grave. M. Wiertz nous fera connaître son procédé dans une nouvelle brochure, et la *Gazette des Beaux-Arts* n'aura garde de ne point le publier, dans l'intérêt de tous les artistes à qui manquent, — et ils sont nombreux, — les qualités que donne le nouveau procédé de M. Wiertz.

ÉMILE LECLERCQ.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Florence, 15 juin 1859.

L'abondance des œuvres de sculpture est vraiment admirable en Toscane, où elles dépassent de beaucoup les produits des autres arts. Parmi ces arts, l'architecture est dans une décadence incontestable : même en n'avouant pas, avec les critiques les plus sévères, qu'elle est morte, il faut nécessairement convenir que l'architecture est sans originalité, sans caractère, sans l'ombre même de génie. Pourtant, depuis vingt ans, les occasions n'ont pas manqué aux architectes pour exécuter des édifices de beau style. La place de Barbano, l'élargissement de la rue Calzajuoli, le prolongement du Lungarno jusqu'au pont des Cascine, voilà trois entreprises grandioses. Plusieurs masures sont devenues de grands palais ; bon nombre de maisons ont été érigées de la base au sommet, et pourtant, laissez-moi parler franchement, aucun de ces nouveaux travaux architectoniques ne peut être cité comme une preuve de talent et de goût chez les artistes qui les ont créés. Je ne peux regarder, assurément, sans indignation, la rue Calzajuoli, qui est une œuvre pourtant très-louable et nécessaire au confort et à l'embellissement de notre ville. Vous n'ignorez pas que cette rue joint les deux endroits les plus illustres de Florence, la place du Duomo et celle de la Seigneurie, autrefois dite du Grand-Duc. Vous n'ignorez pas non plus que notre cathédrale, création très-originale d'Arnolfo di Lapo, avec sa coupole de Brunelleschi et la tour de Giotto, est à l'extérieur couverte de marbres, et tellement riche de sculptures qu'on peut la dire une merveille. Vis-à-vis de la cathédrale, se dresse le baptistère de Saint-Jean, et à côté, la *Loggia del Bigallo*. Sur la place de la Seigneurie s'élève, majestueux et terrible, le *Palazzo Vecchio* de la république ; puis la *Loggia dei Lanzi* de l'Orgagna et le Palais des Offices avec un grand nombre de statues anciennes et modernes, parmi lesquelles le *David* de Michel-Ange, un morceau célèbre. A quelques pas d'ici, vers le Dôme, s'élance très-hardiment *Orsan Michele*, qui était autrefois un portique affecté au commerce, et qui aujourd'hui a été transformé en église, riche de statues à l'extérieur, et d'un grand travail de l'Orgagna à l'intérieur. Supposez maintenant que les édifices récemment érigés pour aligner et agrandir la rue des Calzajuoli sur d'anciennes et pauvres ruelles, eussent été créés d'après des dessins tirés de l'architecture toscane, ou plutôt florentine, du XVe siècle (architecture qui heureusement convient en tout point aux besoins de la vie moderne), les deux places auraient été mises en communication d'une manière convenable ; et ce quartier de la ville aurait rappelé, aussi bien à nous qu'aux étrangers qui viennent visiter nos trésors, les temps glorieux de la république ; et peu de pays, pour ne pas

dire aucun pays d'Europe, eussent pu s'enorgueillir de quelque chose de semblable. Je crois, remarquez-le bien, je crois futiles et absurdes les prétextes de ceux qui assurent que pour bâtir un édifice suivant les règles de l'art, il faut une dépense énorme; je sais par expérience qu'entre une œuvre bien faite et une œuvre mal faite, à moins qu'on n'emploie des matériaux précieux, la différence de la dépense est peu importante : tout le mal se trouve dans le manque de goût de la part du public, perverti par des artistes qui, exerçant leur art avec empirisme, le secondent et le poussent en avant dans la voie de la corruption. Et vraiment, tant qu'on n'aura pas établi chez nous une magistrature des édiles, qui, à l'instar de Rome ancienne, veille *à ce que la ville ne soit pas enlaidie*, le caprice, la parcimonie, la cupidité, l'adresse et l'ignorance dissiperont irrévocablement l'argent du public et des particuliers, et laisseront à la postérité des preuves honteuses de notre barbarie : je répèterai donc avec le poëte :

Io parlo per ver dire
Non per odio d'altrui nè per dispetto.

Taisons-nous donc sur l'architecture de nos jours, et parlons de nos sculpteurs les plus en renom.

L'artiste qui, dans ces dernières années, après les succès de M. Dupré, a fait le plus de bruit, est le professeur Pius Fedi. Vous vous rappellerez le jour où je vous ai accompagné dans son atelier, et certes vous n'aurez pas oublié la profonde impression que fit sur vous son groupe représentant *Pyrrhus qui enlève Polyxène pour la sacrifier sur le tombeau d'Achille*. En voyant une grande masse formée de quatre figures disposées avec tant d'harmonie qu'il en résulte un ensemble très-ingénieux et parfait, une très-vive admiration s'éveille dans l'âme des spectateurs pour le talent et encore plus pour la science du sculpteur. M. Fedi a vaincu incontestablement les plus graves difficultés : artistes ou non, tout le monde applaudit à son œuvre, que je comparerais à ces morceaux de poésie qui vont au cœur sans avoir besoin que la critique en montre et en fasse ressortir les beautés.

Il faut dire d'abord que M. Fedi est doué d'un sentiment juste, d'un esprit fin, d'un jugement peu commun. Ayant une idée exacte de l'art, il admire le beau partout où il le trouve, sans s'arrêter à des théories traditionnelles d'école ou de secte, et il l'envisage toujours dans ses rapports avec les époques ou les circonstances qui l'ont produit. Il admire l'art dans les Etrusques, dans les Grecs, dans les Romains, dans les Byzantins, dans la Renaissance, et dans l'époque de son plein développement : mais en concevant et en exécutant ses œuvres, il fixe toujours ses regards sur la beauté absolue; il compare ses idées avec la nature, s'efforce de lutter avec elle, et agit suivant l'inspiration de son cœur dont la main suit les impulsions. Après cela, vous ne vous étonnerez plus si, malgré la mode qui préfère les sujets empruntés au moyen âge, il a tiré l'idée de son groupe de l'histoire héroïque des Grecs. Sans vouloir singer Phidias ou Praxitèle, il a cru éminemment artistique la mort de Polyxène, décrite avec tant d'art et dramatisée avec tant de passion par les poëtes et notamment par Euripide.

Pyrrhus est sculpté au moment où il serre avec son bras gauche la belle vierge troyenne, pendant qu'il menace de l'autre main, le poignard levé, Hécube qui, agenouillée à ses pieds, s'élance et de ses deux bras l'arrête et le supplie de ne pas égorger sa fille innocente. Au milieu de ces deux figures on voit, étendu à terre, blessé à la tête et expirant, le frère de la jeune fille, Polites, qui avait essayé de défendre sa famille, réfugiée près de l'autel. D'après cet exposé très-succinct, vous comprendrez facilement que ce groupe,

par ce qu'il représente aux regards et par ce qu'il fait imaginer à l'esprit, est un drame plein de mouvement, plein d'éloquence. L'artiste devait exprimer des passions diverses qu'il fallait harmoniser dans une seule idée. Vous voyez la cruauté, le désir de vengeance et de sang, exprimés sur la figure et dans la pose athlétique de Pyrrhus; dans Polyxène l'étonnement, la terreur et un effort pour se délivrer de la forte étreinte de son ravisseur; dans Hécube, la passion désespérée et le délire d'une mère qui voit sa fille bien-aimée traînée à la boucherie: dans Polites, le héros malheureux qui, saisi déjà des frissons de la mort, paraît faire ses derniers efforts pour sauver ses parents. Ceci pour la pensée. Que vous dirai-je maintenant des poses, des lignes, des formes, du dessin, de la composition et de tous ces accessoires qu'il est difficile de réunir sans que l'un gâte l'effet de l'autre, ou l'écrase, et qui sont accordés de façon à voiler l'art, sans que l'artiste se montre impuissant dans sa lutte avec la nature. Le grand axiome que *l'arte che tutto fa, nulla si scuopra* (l'art qui fait tout, ne se révèle en rien) a été suivi par peu d'artistes aussi heureusement que par M. Fedi dans ce grand ouvrage. Notez, en passant, qu'il y avait une grave difficulté à grouper quatre figures, car le numéro *pair* est toujours évité par les artistes, tandis que le numéro *impair* domine tout seul, sans que l'on aperçoive les subterfuges qui, de manière ou d'autre, nuisent toujours à l'effet. Ajoutez que M. Fedi devait lutter avec deux célèbres rivaux, qui, quoique n'ayant pas traité le même sujet, offraient néanmoins une certaine ressemblance dans l'idée principale de leurs œuvres. Je veux parler du *Rapt des Sabines,* de Jean de Bologne, groupe placé sous les loges de l'Orgagna et connu de tous; ainsi que de l'Astyanax de Bartolini, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié la gravure. Quoique ces groupes représentent tous les trois un rapt, celui de Fedi ne rappelle nullement les deux autres : il est très-original par l'idée et par la forme : c'est une de ces productions qui émanent d'un talent mûri par des études profondes, dirigé par de solides principes, et voulant se révéler dans toute sa puissance. Partant, l'artiste n'a pas à se plaindre; car, comme je vous le disais plus haut, le public l'a rétribué de grands éloges et lui a créé d'emblée une si belle renommée qu'il l'a placé parmi les sculpteurs les plus célèbres, non-seulement de la Toscane, mais de toute l'Italie. J'ai dit d'*emblée* et non sans motif; car M. Fedi est un artiste âgé, et il avait déjà exécuté bon nombre d'ouvrages, mais dans aucun il n'avait montré des qualités extraordinaires et de nature à faire espérer qu'un jour il eût pu produire quelque chose de semblable à son groupe. En effet, ses deux statues placées dans les niches du Palais des Offices, savoir: le groupe colossal des Jardins Torrigiani, et le morceau qui, dans les proportions du Poussin, représente la *Pia dei Tolommei*, sujet emprunté au poëme de Dante, et toutes ses autres statues ou bas-reliefs, sont des œuvres de mérite qui auraient fait honneur à un sculpteur de deuxième ordre; mais, je le répète, elles ne portaient point l'empreinte du génie.

L'histoire de la vie de Fedi est une nouvelle preuve de la hauteur à laquelle peut atteindre une volonté forte et persévérante. Après avoir appris profondément le dessin, il a exercé pendant quelque temps la gravure, ensuite s'étant appliqué à modeler, une mystérieuse inquiétude lui faisait sentir le besoin d'un champ plus large, et par conséquent il s'est consacré exclusivement à la sculpture, ayant eu le bonheur de l'apprendre dans l'atelier de Bartolini. Avec un si riche trésor d'études, sous la direction d'un si grand maître, et avec une persévérance indomptable, M. Fedi ne pouvait pas manquer son but. Seulement, soit que l'occasion lui fît défaut, soit que son talent fût de ceux qui se développent lentement, qui s'attardent dans le doute, qui perdent le temps à se frayer le chemin au milieu des obstacles pour trouver la route qu'ils croient la véri-

table, et la parcourir courageusement, ce n'est que par son groupe qu'il a gagné une place d'honneur parmi les sculpteurs contemporains, une telle place qu'il lui sera bien difficile de s'y maintenir. Le public, ainsi que je l'ai fait remarquer autrefois, à propos de M. Dupré, lorsqu'il s'est laissé aller à un enthousiasme extraordinaire pour un artiste, ne peut plus se contenter de belles œuvres, il veut des miracles. M. Fedi a éprouvé lui aussi cette amère vérité, car les ouvrages qu'il a exécutés après le groupe, quoique fort distingués, sont restés inaperçus. Mais c'est aussi en partie la faute de M. Fedi, qui ayant eu l'occasion de révéler tout son talent dans une œuvre grandiose, n'a pas voulu l'exposer, pour des motifs que j'ignore. Je vous parle du modèle pour le monument de Wellington. Vous comprendrez facilement qu'une entreprise dans laquelle la commission se propose de dépenser vingt mille livres sterling, devait avoir un grand attrait pour les artistes qui pouvaient déployer toutes les richesses de leur imagination, et se flatter de voir leur œuvre placée dans la plus grande église de Londres. M. Fedi, donc, ayant résolu de concourir à cette œuvre immense, vu la nécessité de la mettre en harmonie avec le lieu où elle devait être placée, qui est d'une architecture gréco-romaine, s'est efforcé de lui donner le sévère et symétrique aspect de l'art classique. Voici comment : sur un plinthe de forme quadrilatère, est placé un socle de bronze, sur les ornements duquel sont sculptés en bas-relief les blasons des peuples vaincus par le guerrier britannique. Il s'élève ensuite un solide ovale de marbre cipolin (je signale ces détails parce que le programme de la commission anglaise exigeait des concurrents la désignation, dans le modèle, de la matière et des couleurs), où est placée l'inscription. Sur les quatre côtés, on voit majestueusement assises les vertus cardinales, la Justice, la Force, la Tempérance et la Prudence : ces figures, outre leurs attributs généraux et convenus, en ont de spéciaux qui font allusion aux vertus de Wellington. L'ovale prolonge, en se rétrécissant, son élévation par des corniches et des frises. Sur la première frise, c'est-à-dire sur la partie du devant, entre la Force et la Justice, on voit les armes de l'Angleterre : sur la partie postérieure, le blason du duc. Sur la deuxième frise, c'est-à-dire au centre du monument, on a représenté dans une série non interrompue de bas-reliefs, les faits principaux de la vie du héros : 1° L'Irlande dirige les premiers choix d'Arthur Wellesley (c'était le nom de Wellington) ; 2° la Victoire couronne le capitaine Wellesley, dans une bataille des Indes en 1798 ; 3° la Victoire le couronne une autre fois dans les guerres d'Espagne en 1809, 1812 et 1813 ; 4° la bataille de Waterloo ; 5° Wellington à Paris, où la Victoire lui place une couronne sur la tête, pendant que la Renommée en proclame la gloire aux quatre parties du monde, qui se montrent reconnaissantes à l'Angleterre ; 6° Wellington au congrès de Vienne. Sur l'ovale est placée l'urne sépulcrale qui représente cette apothéose du héros.

Son ombre est debout et remet son épée aux mains de l'Angleterre, qui est placée à droite sur la partie élevée de l'urne, et le couronne ; un lion est à ses pieds. De l'autre côté, on voit l'ange de la paix, qui enveloppant dans un linceul l'ombre du guerrier, la soulève vers le ciel : sur l'élévation à gauche, est représentée l'histoire qui enregistre dans son livre les glorieux exploits du guerrier.

Telle est la pensée de l'œuvre de Fedi, et il faut convenir que, malgré les observations critiques auxquelles elle donne lieu, cette pensée est vraiment grandiose. Pourtant, à Londres, parmi les quatre-vingt-quatre modèles exposés, elle n'a pas été remarquée, et n'a pas obtenu un prix, comme celles de Dupré, de Falcioni et de Cambi. Le public n'a pas pu rendre justice à M. Fedi, parce qu'il ne lui a pas été permis de voir son ouvrage :

tant de peines ont donc été perdues sans augmenter la gloire de l'artiste, qui n'est illustre maintenant que par son groupe.

Vous l'avez déjà vu admirablement pris en plâtre; peu s'en est fallu qu'il ne restât dans cet état, car la dépense nécessaire pour le traduire en marbre, était telle qu'on ne pouvait pas espérer qu'un particulier s'en chargerait. Et d'ailleurs le gouvernement Grand-Ducal qui dépensait plus de soixante-dix millions, d'abord pour entretenir l'armée d'occupation autrichienne, et ensuite pour créer une troupe toscane, qui malgré son uniforme, n'a jamais voulu *austriacizer*, se refusait à employer la plus petite somme au bénéfice de l'art et des artistes. Mais en dépit de sa longue oppression morale et politique, le peuple toscan, qui n'a pas complétement dégénéré de ses ancêtres, ne voulut pas souffrir la honte de refuser son secours à un artiste tel que Fedi; on a donc constitué une Société qui a fait appel à tout le pays dans le but « de faire exécuter un certain nombre de « statues monumentales, soit en bronze, soit en marbre, en honneur de quelques Italiens « célèbres, et quelques tableaux de sujets historiques ou religieux, et faire cadeau des « uns aussi bien que des autres à diverses villes de la Toscane. La première commission « serait celle du groupe grandiose de *Pyrrhus*, etc., œuvre très-estimée du professeur « Pius Fedi; les autres commissions seraient données au fur et à mesure que les som- « mes recueillies le permettraient.»

Qui bien commence est à la moitié de son œuvre, dit un de nos proverbes; et l'artiste a déjà commencé son travail; il le poursuit vivement, et nous espérons le voir sous peu terminé. Il n'est pas permis de douter de l'excellence de l'exécution, car M. Fedi a appris à l'école de Bartolini cette souplesse et ce fini qui seul peuvent donner au marbre le mouvement et la vie. Plus tard, la *Gazette des Beaux-Arts* pourra offrir à ses lecteurs une gravure qui traduise fidèlement une des œuvres monumentales de la sculpture italienne moderne; alors je pourrai faire à l'artiste, avec une indépendance complète de jugement, les observations qui me seront suggérées par cette conscience qui est la probité du critique.

PAOLO ÉMILIANI GIUDICI.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

LIVRES D'ART

NOTICE SUR LA GRANDE ET LA PETITE GALERIE DU LOUVRE, *par* Adolphe Berty (*extrait de la* Renaissance monumentale en France). *Paris, imprimerie de* J. Claye.

L'auteur de cette grande et belle publication, *la Renaissance monumentale en France*, dont *la Gazette des Beaux-Arts* annonçait naguère la première livraison, M. A. Berty a détaché de son ouvrage une *Notice sur la grande et la petite gallerie du Louvre,* qui méritait en effet d'être tirée à part. Les curieux renseignements qu'elle contient ont été patiemment cherchés dans les documents manuscrits des archives nationales, dans Sauval, dans Germain Brice et dans quelques écrits ou gravures du temps, généralement peu connus, dont le témoignage est précieux à rapprocher des précédents. Ils offrent un intérêt particulier aux lecteurs mêmes qui se piquent le moins d'érudition, mais qui désirent avoir quelques connaissances exactes sur ces anciens bâtiments du Louvre, divers d'origine et de style, qu'ils ont sans cesse devant les yeux, et dont l'histoire, si peu ancienne, est pourtant restée si obscure.

Comme le Louvre même, M. Berty le fait justement remarquer, la grande et la petite galerie ont été l'objet d'innombrables assertions fausses; la plupart des auteurs qui ont entrepris d'en écrire l'histoire se sont bornés à se copier les uns les autres, ou ont été immédiatement arrêtés par l'extrême pénurie de documents. Mais M. Berty appartient à un ordre d'écrivains que de pareilles difficultés ne découragent guère. Jamais ils ne s'attachent avec une ardeur plus obstinée à la solution d'un problème historique, que lorsqu'ils disposent seulement de rares éléments de preuve, réunis à grand'peine, stériles en apparence, et dont il leur faut tirer la vérité à force de science et de critique. C'est ainsi que M. Berty est parvenu à suivre et à retracer la série des faits qui se rattachent à la construction des galeries du Louvre. Si elle présente encore quelques lacunes, il n'appartient guère qu'à lui de la compléter. Rencontrant dans ses recherches les noms d'artistes ignorés ou peu connus, il a voulu savoir la part qui doit être attribuée à chacun d'eux, et il est arrivé à reconnaître que des ouvrages qui passaient, à cause de leur beauté, pour être d'un Jean Bullant ou d'un Philibert Delorme, ont été exécutés par des hommes injustement oubliés, qui avaient joui de leur vivant de la renommée la mieux méritée. Ce n'est certes pas la partie la moins intéressante de la *Notice* de M. Berty, que celle où il restitue ainsi les titres perdus de la famille des Chambiges, de celle des Métezeau, architectes également estimés au XVIe siècle et au commencement du XVIIe; où il nous apprend à distinguer l'œuvre des sculpteurs employés successivement à la déco-

ration des galeries, celle des frères Lheureux, celle de Pierre Biart, celle de Barthélemy Prieur, où il nous fait connaître enfin un nouveau Jacques Androuet Du Cerceau, descendant de l'auteur des *Excellents bâtiments de France*, et dernier achitecte de la grande galerie du Louvre.

Voici enfin, tels qu'il les a résumés pour en rendre le souvenir plus facile, les faits établis par M. Berty : « La grande galerie du Louvre a été commencée par Catherine de Médicis en 1566, dans le but de joindre le Louvre aux Tuileries. Elle a été élevée sur l'alignement de la courtine de Charles V, peut-être d'après les dessins de Thibaut Métezeau, mais plutôt du second Pierre Chambiges. La petite galerie, œuvre de ce dernier, a été entreprise vers le même temps que la grande. En 1572, elle n'était pas moins grande que maintenant, et avait toutes ses arcades semblables. Elle consistait alors dans le seul étage du rez-de-chaussée, que surmontait une terrasse, et il en était de même de la grande galerie. La salle des Antiques a été aussi commencée sous Charles IX, et par Thibaut Métezeau; rien n'indique jusqu'à quel point d'avancement cet artiste la conduisit. Durant le règne de Henri III, les travaux des galeries qui dépendaient des bâtiments de la reine mère, paraissent avoir été négligés, comme ceux du palais des Tuileries.

« Peu après son entrée à Paris, en 1594, Henri IV ordonna qu'on reprît la construction des galeries du Louvre, en les exhaussant d'un étage, ce qui entraînait la suppression des terrasses. L'étage supérieur de la petite galerie fut alors bâti par Louis Fournier et, sans doute par le nommé Coin. En 1601, on se mit à en décorer l'intérieur de peintures, et vraisemblablement l'achèvement de la salle des antiques date de la même période. La première partie de la grande galerie surélevée, dont Louis Métezeau doit avoir été l'architecte, a été terminée en 1596, suivant l'inscription qui y fut placée et nous savons que effectivement, au mois d'octobre de cette année on préparait la charpente des combles. La seconde partie de la grande galerie semble avoir été commencée vers 1600; en 1603, elle était encore assez peu avancée pour qu'on eût encore à s'occuper des terrassements qu'elle nécessita. Elle était complète en 1609, et tout porte à croire qu'elle a été édifiée par le second Jacques Androuet Du Cerceau. »

M. Berty prépare depuis longtemps une *Histoire du Louvre, des Tuileries et des terrains sur lesquels s'étendent aujourd'hui ces deux palais*, c'est-à-dire indépendamment de la monographie des deux châteaux, de tout l'espace compris entre la Seine, la place de la Concorde, la rue Saint-Honoré et la rue des Poulies. Des plans restitués d'après ces documents, la plupart inédits, permettront de suivre les explications du texte, malgré les immenses changements apportés à la disposition des lieux. Nous n'avons pas besoin de garantir la minutieuse exactitude de ces plans aux personnes qni connaissent les fragments de la carte de l'ancien Paris dont la publication a été si malheureusement interrompue. Nous espérons que l'*Histoire du Louvre et des Tuileries* aujourd'hui, assure-t-on, terminée, sera bientôt donnée au public. E. SAGLIO.

I. Illustrated hand-book of Architecture, *by* James Fergusson; *London.* — II. Vorlesungen uber Architectur, *von professor* Gottfried Semper; *Dresden,* 1859.

L'étude de l'architecture ne date pas d'hier; mais depuis l'époque de la Renaissance on n'a parlé et écrit que sur le style classique, sans en bien connaître l'origine, les développements ou la signification. Grâce aux recherches les plus savantes, nous savons

maintenant que c'est à l'Égypte et à l'Assyrie que l'ancienne Grèce a emprunté ses ordres d'architecture, et nous voyons dans l'histoire de l'art une suite non interrompue de faits, au lieu de ce fatras qui remplissait l'imagination des dilettantes modernes. L'ignorance d'autrefois, avec la pédanterie pour compagne inévitable, ont produit des effets particuliers et pernicieux. Le mal causé par nos idées erronées sur l'architecture classique ne sera jamais bien apprécié, que quand l'art de bâtir aura repris la vitalité qu'il a perdue depuis des siècles. Ainsi on s'est toujours représenté les ordres de la Grèce comme appartenant exclusivement à cette nation ; on lui en attribue tout l'honneur sans concevoir le plus léger doute à cet égard et on suit aveuglément les règles tracées, dit-on, par les Grecs. Nous ne nous arrêterons pas à critiquer ces vues ; mais nous ferons en passant une question qui a trait à l'architecture moderne. Il s'agirait de savoir si les idées auxquelles nous faisons allusion ne seraient pas tout aussi absurdes à nos yeux, si l'on substituait au mot « *Grèce* » celui de « *Gothique.* » Nous ne saurions tirer aucun profit des anciens styles en nous y asservissant. Si, au contraire, ils peuvent nous servir réellement, nous devons en rechercher les principes et en étudier l'histoire. C'est précisément cette étude si utile et si intéressante que viennent de donner deux savants distingués, M. Fergusson, en Angleterre, et M. Gottfried Semper, ancien directeur de l'Académie royale d'architecture à Dresde. Le savant Écossais a traité de toute l'architecture et en a composé un manuel très-étendu et accessible à tout le monde. Nous ne l'analyserons pas, mais nous nous contenterons de passer en revue un grand chapitre de l'histoire de cet art, celui qui est relatif à l'Égypte et à l'Assyrie, et à leur influence sur l'architecture de la Grèce. Un petit nombre de philosophes, pendant ces quinze dernières années, se sont élevés au-dessus des préjugés et ont communiqué le résultat de leurs investigations, soit dans des écrits, soit dans des cours publics sur l'architecture des anciens. Parmi ces derniers, nous nous ferons un plaisir de citer le professeur allemand Semper, dont les découvertes et les déductions précieuses, peu connues jusqu'ici, ne vivent que dans la mémoire de ses élèves.

C'est en Égypte que l'on voit les constructions les plus anciennes, les plus durables et les meilleures du monde. Elles portent l'empreinte d'un cachet particulier, et c'est l'expression d'un peuple puissant. La langue égyptienne, loin d'être parfaite dans ses développements, s'adaptait peu aux grands ouvrages littéraires, et cependant nous savons que l'Égypte avait une littérature qui a péri. Elle n'a plus d'enfants qui parlent cette langue pour ainsi dire pétrifiée dans la vallée du Nil et ensevelie dans la poussière des siècles. Dans cette longue traînée de verdure, que le fleuve conquit sur le désert, florissait une architecture, majestueuse dans ses formes, brillante de coloris, rehaussée par une admirable sculpture et portant, depuis le haut jusqu'en bas, des inscriptions ineffaçables qui retracent les annales de trente siècles. Pour parler convenablement de l'Égypte, il faudrait non-seulement en avoir étudié, mais en avoir vu et senti l'architecture; et même alors il ne serait pas facile de la décrire.

L'architecture égyptienne a un caractère local. Bien qu'elle ait servi de modèle au monde, elle n'a jamais quitté son pays. Indigène sur les bords du Nil, cinq siècles de domination en Assyrie ne purent la transplanter aux rives de l'Euphrate. Le Nil, dans sa lutte incessante avec le désert, a inspiré à l'Égypte sa théologie, sa forme animée et surtout son architecture. Ce style manifeste une vitalité des plus persistantes : après neuf cents ans de tyrannie étrangère, sous les rois pasteurs, cet art ancien reprit toute sa vigueur première; deux cents années de barbarie sous la dynastie persane n'ont pas empêché l'architecture de prendre un nouvel essor pour la troisième fois; et enfin, dans

son extrême vieillesse, elle est morte de sa mort naturelle et s'est anéantie lentement dans la civilisation romaine.

Les temples de l'Égypte exprimaient à merveille la vie religieuse de la nation. S'ils renfermaient dans leurs profondeurs le sanctuaire d'un culte élevé et mystérieux, ils comprenaient aussi les palais des rois et de la classe des prêtres. Les grands édifices et les grandes cours étaient le théâtre des solennités et des cérémonies religieuses. Ce qui caractérise ces palais, c'est l'enceinte massive, pyramidale, qui indique le calme et la stabilité et qui forme de vastes propylées devant la façade. Il faut encore remarquer, comme dans le grand palais de Karnac, que des multitudes de colonnes gigantesques et brillamment colorées s'élancent de toutes parts; cependant elles ne se voient jamais en dehors de l'immense enceinte qui les enveloppe. C'est comme l'écorce du palmier; elle cache le tronc qui s'élève à l'intérieur. Les deux rangées de colonnes centrales dépassent les autres en hauteur et laissent apercevoir le ciel; le soleil d'Afrique inonde ainsi de lumière la partie supérieure de l'édifice et éclaire diversement toutes les colonnes; cette lumière ne pénètre pas cependant jusqu'aux coins les plus reculés; l'intérieur, sans être obscur, semble interminable.

On entrait dans ces temples par des portails embellis de sculptures solennelles. Les obélisques gracieux n'y manquaient pas; des colosses, chargés de siècles, avaient un air calme et majestueux. Nous avons enfin les tombes taillées dans le roc; on n'y enfermait pas seulement l'homme, mais ses ouvrages; on y gravait l'histoire de sa vie, histoire sans fin, interrompue faute de place.

Distinguées des autres monuments, les tombes des premiers rois, ces pyramides qui sont des pages d'histoire, s'élèvent encore dans toute leur splendeur. Elles sont bien plus anciennes que les temples. Bien peu d'éléments d'architecture les distinguent, mais elles servirent de prélude solennel à toute cette harmonie grandiose qui suivit. « Les premiers Égyptiens ne construisaient ni pour la beauté, ni pour les usages ordinaires de la vie, mais pour l'éternité. »

Les murailles peintes et sculptées dans les anciennes pyramides, font voir un art parvenu à son point culminant, tandis que les ruines des édifices appartenant au même siècle indiquent un style informe et borné aux boiseries; les pyramides auraient donc été bâties vers les commencements de l'architectecture de pierre en Égypte. On doit conclure de ces faits que les égyptiens avaient appris la peinture et la sculpture en les pratiquant sur d'autres matériaux. Ainsi, un art primitif en Égypte fut la poterie; et les formes taillées plus tard dans la pierre avaient sans doute commencé par être élaborées sur des vases. C'est ce qui deviendra bien plus clair si l'on fait remonter à leur origine les formes d'architecture subséquentes. Il y a deux types de colonnes combinés de différentes manières. L'un est une pile quadrangulaire qui a produit successivement huit, seize et trente-deux côtés et qui enfin a été cannelée. L'autre style rappelle l'art céramique à cause des formes et des ornements; le chapiteau et la base semblent évasés comme une cloche; la colonne elle-même se contracte à sa naissance, puis s'élargit et fait songer tout naturellement à la roue du potier dont les révolutions avaient donné des formes à l'argile, bien avant l'existence des temples. Ce dernier type de colonnes, qu'on remarque dans le premier et dans le plus grandiose des temples, celui de Karnac, nous l'appellerons spécialement le *type égyptien*.

L'architecture assyrienne présente un contraste complet avec l'architecture égyptienne et paraît en être le complément. Si l'on excepte la vallée du Nil, c'est peut-être en Assyrie que l'on retrouve le plus d'anciennes constructions. En Égypte, nous voyons

toujours une enceinte dominante ; ce caractère disparaît tout à fait dans l'architecture assyrienne et nous frappe d'abord. Ce sera par exemple une immense terrasse de maçonnerie cyclopéenne, au haut de laquelle on parvient en montant des degrés interminables et imposants. Sur cette merveilleuse plate-forme s'élevaient de vastes palais, représentant bien ce système politico-religieux de l'Assyrie, une royauté déifiée, le monarque offrant aux dieux le culte que lui-même recevait du peuple. Les murailles d'environ dix-sept pieds de hauteur et d'une épaisseur énorme, étaient construites de manière à perdre considérablement de leur effet massif; le dedans et le dehors avaient des ornements d'une certaine légèreté; la structure de brique était recouverte à sa base jusqu'à la hauteur de neuf pieds de dalles d'albâtre avec des ciselures; le reste de la hauteur était richement décoré en couleurs. Au-dessus se trouvait le second étage, ou l'étage des boiseries. Au sommet des grandes murailles, sur une surface à peu près égale à celle des appartements inférieurs, s'élevaient de longues colonnades d'un travail admirable ; les modillons des chapiteaux supportaient la charpente de la toiture, à travers les rangées de colonnes ; la lumière du brillant soleil d'Orient pénétrait indirectement dans les chambres basses ou bien en était exclue à volonté par le moyen des rideaux. Ces galeries fermées ainsi sur le palais, en étaient la partie la plus agréable, lorsque le temps était frais et magnifique. Ce second étage et la terrasse forment les traits dominants de cette architecture. Dans toute son étendue le palais était orné d'admirables sculptures, de peintures et d'inscriptions. Aux portails, se voyaient des taureaux ailés et majestueux, et sur les murailles intérieures, des bas-reliefs bien connus. Ce qui est remarquable, c'est la prépondérance des figures ailées, parfaitement en harmonie avec le style d'architecture le plus léger et le plus brillant qui ait jamais existé. Ces anciennes dalles sont tellement remplies de signification, qu'elles nous disent aujourd'hui les véritables annales d'un empire qui a péri à l'aurore de l'histoire écrite.

En Assyrie, comme en Égypte, les sculptures des anciens monuments sont les meilleures. Il y eut chronologiquement deux empires assyriens, séparés l'un de l'autre par cinq cents ans de domination égyptienne, et toutes les ruines qu'on a découvertes appartiennent à la première époque. Nous ne pouvons supposer que les Égyptiens aient appris les beaux-arts aux Assyriens, car on n'en retrouve pas le caractère en Assyrie. Ce caractère fournit la preuve la plus évidente que les formes artistiques sont empruntées à une période antérieure. Non-seulement toute l'ornementation, mais aussi tous les accessoires sont animés du souvenir des ouvrages textiles. Que nous considérions les dalles d'albâtre du mur inférieur où se trouvent représentées des tapisseries, la seconde moitié de l'épaisse muraille revêtue de couleurs moelleuses et foncées, ou les volutes bouclées suspendues autour des colonnes, ou bien que nous reportions notre attention sur les formes ornementales elles-mêmes, nous retrouverons partout les dessins des habits royaux, des étoffes précieuses et des rideaux aux vives couleurs; les sculptures mêmes reproduisent des broderies et des tissus; tout parle du métier à tisser des Assyriens, le plus ancien et le plus fameux du monde. Ce style de l'art ornemental occupe un vaste espace. Il dominait en Asie Mineure, et, longtemps avant la civilisation hellénique, en Grèce aussi bien qu'en Mésopotamie. Il porte un nom sur lequel on ne saurait se méprendre, — c'est l'ordre ionique.

Il est impossible de croire que ce style soit parvenu à un tel degré de perfection, et qu'il ait envahi des tribus éloignées et étrangères, si l'on prétend en trouver l'origine dans les capitales du second empire des Assyriens et des Babyloniens. Au contraire, nous avons tout lieu de supposer que ce style est aussi ancien que celui de l'Égypte,

ces deux nations ayant, de temps immémorial, rivalisé de puissance et de civilisation. Nous devons donc rapporter l'art ionique au premier empire d'Assyrie. Ce qui serait intéressant, ce serait de savoir si ces anciens artistes ont été en rapport avec les chefs du second empire. Les ruines trouvées parmi les tribus pélasgiennes de l'Ouest, sont toujours des sépulcres, tandis que les monuments des capitales de l'Orient sont exclusivement des palais; rien ne prouve que les maîtres et souverains de ces cités se soient beaucoup souciés de leurs morts. Nous pouvons conclure de là, avec certitude, que ces deux races n'avaient aucun rapport l'une avec l'autre. Mais nous savons que les Assyriens étaient alliés avec les Israélites, leurs plus proches voisins. C'est ce que l'on peut voir d'après leurs relations intimes et d'après la similitude qui existe entre les palais assyriens et les édifices de Salomon. D'un autre côté, parmi les Pélasgiens le style ionique est si profondément enraciné, qu'il y paraît être le produit de leur sol. S'il en était ainsi, cette colonie de la Grèce n'aurait eu aucune communication avec le peuple dominant en Assyrie durant la période à laquelle appartiennent les ruines des palais. Nous savons que cet empire se composait de trois nations distinctes, avec trois langues, toutes écrites en caractères cunéiformes. Parmi ces peuples, l'un élevait des tombes, l'autre des palais; le troisième, c'étaient les Perses. Nous n'admettrons pas que ces tribus représentassent alors tout le genre humain. M. Fergusson a recours aux termes « Tartare, Sémitique et Aryen ». On pourrait opposer à ces termes bien des objections; car ils renferment des théories qui, quoique généralement admises, ont été récemment révoquées en doute par de hautes autorités ethnologiques : un coup d'œil sur le système du Dr Bodichon le démontrera. Ce savant distingué attribue toute l'architecture des anciens à la « *race brune* », type nettement défini de l'humanité, tout à fait distinct de l'homme blond de l'Europe septentrionale, de l'homme jaune de l'Asie orientale, et de l'homme noir de l'Afrique du Sud; il faudrait excepter les Égyptiens, que l'auteur considère comme une race mixte, — brune et noire.

Le rôle joué par les Perses dans l'histoire de l'architecture est assez remarquable par lui-même. Mis en contact avec leurs voisins plus civilisés, ils possédaient encore une force inhérente que les autres avaient perdue. Depuis l'époque du grand Cyrus, ils ont fait ce glorieux héritage, l'architecture assyrienne, qu'ils ont modifiée et perfectionnée. Grâce à leur touche vigoureuse, les délicates colonnes de bois se convertirent en pierre à Persépolis, et l'ancien style fut traité avec tant de fraîcheur et tant de talent, qu'ils atteignirent la perfection.

Mais un plus grand triomphe artistique s'accomplissait dans l'Ouest. L'ancienne trame de l'art ionique s'étendit, comme nous l'avons vu, sur la Grèce, dont les liens intimes avec l'Asie furent enfin brisés par la guerre de Troie. Ensuite vinrent des siècles de changements et de progrès; vers l'an 650 avant Jésus-Christ, greffée sur l'ancienne tige pélagienne, apparut l'architecture hellénique. Il est sans doute vrai qu'un nouveau peuple dominait alors en Grèce, mais nous aurons de la peine à croire qu'il fût un type séparé de l'humanité.

Durant la période de transition qu'on appelle « le siècle des ténèbres de la Grèce », le peuple dominateur n'était pas abandonné à lui-même. Il sut puiser à la source d'instruction qui était l'Égypte, et tout le monde convient que la Grèce y puisa largement. Il est donc impossible de nier l'influence des idées égyptiennes sur les temples de la Grèce. Il existe une assez grande ressemblance entre l'ordre soi-disant protodorique de l'Égypte et l'ordre du Parthénon. Ce qu'ils ont de commun, c'est la diminution caractéristique des colonnes égyptiennes, et c'est un progrès auquel les deux na-

tions ont pu arriver rapidement par les mêmes degrés. Le trait distinctif de l'ordre dorique, c'est l'admirable courbe du chapiteau en *échinus*. Il est éminemment grec, — tout prouve qu'il n'a existé nulle part ailleurs. Il serait donc plus vrai de dire, non pas que les Égyptiens ont fourni à la Grèce son *ordre dorique*, mais qu'ils ont appris à bâtir aux hommes de la civilisation dorienne. On sait trop bien comment ces élèves étonnants ont « amélioré cette instruction ».

L'ordre dorique était le grand ordre de la Grèce. Il lui appartenait en propre; il naquit et mourut avec elle. L'*ordre ionique*, occupant naturellement la deuxième place, — celle d'une autre civilisation, — florissait seulement là où l'influence des Pélasgiens se faisait encore sentir; ensuite, avec les colonies ioniennes, il revint dans l'Asie, d'où il était sorti, et se perdit dans l'empire romain. Cependant, l'ancienne ornementation ionique envahit et embellit toute l'architecture de la Grèce.

Visitons encore le temple grandiose de Karnac et ces glorieuses colonnes que nous avons décrites comme spécialement égyptiennes. C'est ce type que les Grecs, dans leur dernière période de civilisation, ont orné de feuilles d'acanthe et de la volute ionique; c'est ainsi qu'ils créèrent l'*ordre corinthien*. L'origine en remonte aux formes céramiques de l'Égypte; il porte le cachet de l'art collectif de la Grèce; il a passé à Rome, destiné, non pas à mourir dans sa civilisation, mais à survivre à sa puissance.

Ce qui caractérise le temple grec, c'est son système de colonnes, comprenant l'entablement, le fronton et la toiture. La *Madeleine*, à Paris, et notre *Bourse* en offrent des modèles. Les murailles n'étaient que secondaires, les colonnes seules qui l'entouraient en formaient la beauté et la perfection. Les temples étaient construits en beau marbre blanc; non-seulement les plus magnifiques sculptures du monde les embellissaient, mais l'éclat en était rehaussé par les plus brillantes couleurs. Le professeur Semper a émis des idées très-libérales sur la *polychromatique* des anciens. Nous croyons, avec ce savant, qui a étudié à fond les ruines de la Grèce, que les temples étaient colorés partout; la surface de marbre était préalablement revêtue d'une couche, ou d'un enduit adhérent. Les murs étaient probablement recouverts de peintures à fresque; les colonnes et la toiture étaient traitées de manière à relever l'effet de proportions si exquises et de contours si nettement définis.

Arrêtons-nous ici un moment pour comparer les développements artistiques de la Perse et de la Grèce, — les points culminants de l'architecture de l'Orient et de l'Occident. Le despotisme accueillit favorablement l'ancien style et le fit parvenir à sa perfection. Les républiques helléniques l'héritèrent de l'Asie, l'apprirent de l'Égypte et se créèrent ainsi la plus belle et la plus noble architecture du monde.

Ce n'est pas une tâche facile ni agréable que de justifier ce que nous voulons seulement étudier et admirer. Cependant, comme les théories du savant Gottfried Semper ont eu beaucoup de retentissement en Allemagne, lorsqu'il démontra que l'emploi judicieux des couleurs donnait de la vie aux temples de la Grèce, comme les préjugés modernes refusent même d'admettre les preuves les plus évidentes des ornements *polychromatiques* dans l'architecture ancienne, nous dirons ici quelques mots pour défendre cet usage de la Grèce. Notre architecture, par la coloration, perdrait beaucoup de sa monotonie et acquerrait un nouveau lustre. On dira que les Grecs avaient tort de badigeonner un si beau marbre, et qu'ils faisaient preuve de bien peu de goût à cet égard. Mais cette objection tombe d'elle-même; les Grecs n'avaient nullement en vue de montrer la supériorité de leurs précieux matériaux, qu'ils avaient en abondance; c'est que le marbre se prêtait merveilleusement à toute espèce de décorations en couleurs fixes: en cela les

Grecs se proposaient d'embellir leurs temples. A ceux qui prétendent qu'un extérieur harmonieusement coloré détruit les beaux effets, nous répondrons qu'ils condamnent une pratique généralement répandue en Égypte et en Grèce, et qu'ils avouent leur ignorance sous ce rapport.

Nous admirons trop les chefs-d'œuvre de la Grèce et le bon goût qui fit fleurir les beaux-arts dans cette contrée, pour en critiquer les usages. Si notre architecture est monotone, ayons du moins de la franchise et ne faisons pas semblant d'admirer ce que nous ne sentons pas réellement. Foulons aux pieds les préjugés qui nous aveuglent. Ce n'est que par une humble et patiente étude que nous donnerons de la vie et du mouvement à notre architecture. « Prouvons tout; attachons-nous fermement à tout ce qui est bon »; c'est notre devise.

LOUIS MESLIN.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE CUVILLIÉS, PÈRE ET FILS[1]

Un amateur qui, au désir d'acquérir les bonnes choses, joint l'excellente méthode de les classer avec soin, M. Bérard, avec un zèle et une patience qui n'ont malheureusement que trop peu d'imitateurs, vient de rédiger le catalogue des séries nombreuses et presque toujours incomplètes de l'œuvre des *Cuvilliés*. A peine le nom des Cuvilliés était-il connu il y a quelques années par d'autres que les artistes industriels, et la bibliothèque Mazarine est à Paris la seule qui possède, dans un volume encore bien incomplet, quelques pièces de ces architectes ornemanistes, aussi remarquables par leur goût que par leur fécondité, et qui répandirent à l'étranger la grâce un peu minaudière de l'art français du XVIIIe siècle.

« Nous avons cru, dit M. Bérard, après quelques regrets sur l'oubli dans lequel sont laissés nos architectes nationaux, devoir classer les œuvres des *Cuvilliés* en trois parties : 1° celles qui ont été publiées par le père; 2° les œuvres publiées par le père et le fils; 3° enfin celles que le fils seul a fait paraître. Cuvilliés le père a produit des décorations et notamment des plans et élévations de bâtiments d'un style grandiose et d'un agencement bien entendu. Il excellait dans la distribution des parcs et jardins, et la Bavière en possède que l'on va voir encore aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre en ce genre. Quant au fils, s'inspirant davantage des monuments antiques, il a dessiné et gravé une quantité de petits sujets gracieux qui ont la facture d'une autre époque. »

François Cuvilliés naquit à Soissons en 1698. Un de ses oncles, entrepreneur à Paris, l'y amena en 1714, et le présenta à Robert de Cotte, architecte du roi, qui l'admit au nombre de ses élèves, le prit en amitié et le fit nommer sous-architecte à la cour de Bavière en 1725.

L'électeur de Bavière, qui fut depuis empereur sous le nom de Charles VIII, lui fit esquisser de nombreux projets, et en 1729 on lui assigna, outre les émoluments de sa place, qui étaient alors de 600 fl., un logement au palais du duc Maximilien, à Maxebourg.

En 1738, on lui conféra le titre de *gentilhomme de bouche* et de premier architecte de S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. A partir de cette époque, il signa François de Cuvilliés, et de cette même année 1738, date sa première publication, qui se composait de cahiers de six feuilles et numérotés. Quelques cahiers ont été gravés par Iungwierth mais la plupart sont dus au burin de Charles-Albert de l'Espilliez, architecte et graveur, élève et ami de Cuvilliés. Cette publication fort rare, sans nom d'éditeur, et qui paraît

1. Paris, 1859; Ve J. Renouard, libraire, rue de Tournon. In-8° de 12 pages.

avoir été publiée à Munich, n'a rapport qu'à l'ornementation; on y trouve des cartouches, des plafonds et des décorations intérieures avec les meubles, glaces, canapés, lits, cheminées, candélabres nécessaires aux appartements. Mais nous aurons soin de faire observer aux artistes qui seraient tentés d'y recourir pour la physionomie intérieure du milieu du règne de Louis XV, que Cuvilliés accommodait les modes de la cour de France à la façon des couturières de province, toujours tentées d'exagérer les modes.

La seconde publication parut en 1745, à Munich, et à Paris, chez Poilly. Cuvilliés venait de recevoir le titre de conseiller et architecte de l'empereur.

Nous le retrouvons plus tard produisant un compte de travaux des bâtiments d'Amaliembourg, qui se trouve à Nymphembourg, le compte d'un jardin et de grottes existant encore à la résidence royale de Munich; celui de l'Antiquarium où se trouve une belle fontaine de coquillage; et enfin, de 1747 à 1756, il fournit tous les plans et dessins des bâtiments de la Cour et notamment ceux de l'Opéra. En 1763, il reçut le titre de directeur de tous les bâtiments de la Couronne, en remplacement de l'architecte Gundlsreimer qui venait de mourir, et lui-même il mourut dans les premiers mois de l'année 1768.

François Cuvilliés fils suivit la carrière de son père avec moins de talent peut-être, mais non moins de bonheur. Au mois d'août 1757, il était attaché comme lieutenant au Royal régiment français, commandé par le comte de Helfemberg. Nommé, depuis, architecte de la cour, ingénieur et capitaine au corps du génie, il grava de sa main plusieurs séries et publia divers plans généraux des bâtiments et jardins royaux de Nymphembourg et Favoritembourg, mais la plus récente publication de son recueil (1773) est un *Vignole bavarois*, et une série d'études de *monuments propres à divers usages*, tels que palais, fontaines, tombeaux, ponts, etc. Il mourut vers 1805.

M. Bérard, qui possède dans sa belle collection d'ornements, un œuvre très-nombreux des Cuvilliés, doit une partie de ces notes biographiques à la complaisance de M. de Montmorillon, de Munich.

— Le catalogue de M. Bérard comprend 140 numéros, s'appliquant à des séries ou à des pièces isolées et intéressantes. Aux noms des graveurs F. X. Jungwierth et C. A. de Lespilliez que nous avons cités ci-dessus, nous joindrons ceux de Zadaletsky, G. Roesch, de la Marcade et Patte, G. F. Blondel, Choffard qui fut lui-même un de nos plus spirituels ornemanistes français, Pouleau, Funckh, J. Kaltner, *âgé de 12 ans* (1770), Maag, Mittermaïr, Hartwagner et Dandler. Ph. B.

L'ABBÉ TEXIER.

M. l'abbé Texier, ancien supérieur du séminaire du Dorat (Haute-Vienne), bien connu par ses travaux sur les émailleurs de Limoges, est mort le 29 mai dernier, à l'âge de quarante-sept ans, pendant un voyage qu'il faisait à Bourganeuf[1].

D'abord curé d'Auriat, il avait dû à son mérite seul, qui l'avait fait distinguer du dernier évêque de Limoges en tournée pastorale, d'être appelé à la direction du séminaire du Dorat. Là, non content d'élever autant qu'il était en lui le niveau des études ecclésiastiques, il avait joint aux matières ordinaires de l'enseignement des leçons sur les industries anciennes et modernes du Limousin.

1. Une lettre adressée de Bourganeuf à M. Didron, directeur des *Annales archéologiques*, lui a annoncé cette mort d'un ami qui comptait en même temps parmi ses collaborateurs les plus savants et les plus dévoués.

Outre l'archéologie, si nécessaire à un prêtre qu'on s'étonne qu'elle ne soit point professée dans tous les séminaires, il enseignait l'art de la peinture sur verre, celui de l'émaillerie et enfin la céramique, particulièrement la fabrication de la porcelaine. De telle sorte que les prêtres formés par ses soins n'étaient étrangers ni aux églises qui leur étaient confiées, ni à rien de ce qu'ils pouvaient y trouver, ni à l'industrie qui fait aujourd'hui la fortune de Limoges et de Saint-Yriex.

L'un des fondateurs de la Société archéologique du Limousin, et en dernier lieu son secrétaire général, M. Texier avait enrichi les *Bulletins* de la société d'une foule d'articles sur les matières de ses études en même temps qu'il adressait aux *Annales archéologiques* d'excellents travaux sur l'orfévrerie et les arts du moyen âge. A force de persévérance il avait pu retrouver, une à une, presque toutes les pièces qui composaient jadis le riche trésor de l'abbaye de Grandmont, dispersé aujourd'hui dans les églises de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze. Non content d'en donner le catalogue avec l'indication des églises qui possèdent chacune d'elles, il en avait décrit les plus remarquables, dessinées et gravées, en outre, par M. L. Gaucherel dont les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont déjà su apprécier l'exactitude et le talent. Quelques-uns des articles que nous venons de citer ont été l'origine des livres suivants.

Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges. — Poitiers; 1843.

Ce livre, devenu fort rare, est le premier qui ait donné des notions à peu près précises sur les artistes qui ont illustré Limoges, soit par leurs œuvres, soit par leurs noms depuis le XIIe jusqu'au XVIIe siècle.

Histoire de la peinture sur verre en Limousin. — Limoges; 1847.

Un chapitre y est consacré à une classe de vitraux que M. l'abbé Texier avait fait connaître aux lecteurs des *Annales archéologiques* : les vitraux romans incolores. Les découpures de verre, accusées par les plombs qui le sertissent, forment seules le dessin et produisent des vitraux plus clairs que les vitraux peints, plus convenables par conséquent pour les églises romanes, dont les ouvertures sont rares et petites, d'un caractère sévère tout à fait en accord avec leur architecture, comme nous avons pu nous en assurer pour en avoir fait exécuter sur les modèles mêmes trouvés dans le Limousin par M. l'abbé Texier.

Manuel d'Épigraphie, suivi du recueil des inscriptions du Limousin. — Poitiers; 1851.

Outre les monuments épigraphiques du Limousin, intéressants pour l'histoire politique, ecclésiastique ou artistique de cette province, l'auteur y fait connaître à quels signes particuliers on peut reconnaître, d'après les caractères de l'inscription, les monuments d'orfévrerie ou d'émaillerie qui appartiennent à Limoges. Car il revendiquait assez volontiers comme étant originaire de sa province, à peu près tout ce que les collections renfermaient d'émaux, et l'on était mal venu à opposer aux siens ceux de Cologne ou des bords du Rhin; aussi s'était-il donné autant d'armes qu'il avait pu pour faire valoir ses revendications.

Dictionnaire d'orfévrerie. — Paris; 1856.

Ce fut le dernier et le plus important de ses ouvrages; c'est celui où il a mis tout ce que ses études et sa perspicacité lui avaient fait savoir sur les procédés des orfévres, des ciseleurs, des fondeurs, des graveurs et des émailleurs du moyen âge et sur les monuments des différents siècles de cette époque si brillante de l'orfévrerie monumentale.

Indépendamment des livres que nous venons d'indiquer, l'abbé Texier avait publié une brochure sur une pierre tombale connue sous le nom de *le Monument du bon mariage*, puis l'*Album de la Creuse* et l'*Album du Dorat;* enfin il occupait de plus ses

actifs loisirs à réparer et à bâtir des églises pour les pauvres paroisses du Limousin.

La mort l'a enlevé rapidement et encore jeune, alors que libre de tout enseignement et de toute direction à imprimer, il n'appartenait plus, après l'Église, qu'à la Société archéologique du Limousin pour laquelle il préparait de nouveaux et de savants livres.

ALFRED DARCEL.

Voici la liste des objets d'art choisis par la commission de la loterie :

NOMS DES ARTISTES.	NUMÉROS DU LIVRET.	SUJETS DES TABLEAUX.
Leleux (Armand)	1,922	Faits divers : Intérieur suisse.
Leroux (Charles)	1,973	Pêche au Saumon sur la Loire.
Lamorinière	1,745	Paysage.
Zo	3,038	Halte de contrebandiers (Espagne).
Baudit	163	Le Viatique.
Balleroy (Albert de)	104	Le Renard et les Raisins.
Laugée	1,796	Le Goûter des cueilleuses d'œuillettes (Picardie).
Lavieille (Eugène)	1,827	L'Étang et la Ferme de Bourcq (Aisne).
Pils	2,455	Défilé de zouaves (Sébastopol).
Fichel	1,062	Le Déjeuner.
Toulmouche	2,881	La Leçon.
Le Chevalier Chevignard	1,851	Le Bénédicité.
Browne (Mme)	433	Les Sœurs de charité.
Desjobert	859	Arbres au bord de la mer (Calvados).
Penguilly	2,368	Une Ronde d'officiers du temps de Charles-Quint.
Hanoteau	1,398	Une Matinée sur les bords de la Canne (Nièvre).
Capelle	488	Avant la Messe (Basse-Navarre).
Bluhum	285	Paysage (Brie).
De Curzon	744	Femmes de Nola (Naples).
Caraud	490	Représentation d'*Athalie* dev^nt Louis XIV.
Bida	264	Corps de garde d'Arnautes au Caire.
De Knyff	1,673	Souvenirs du château de Petersheim.
Breton	410	Plantation d'un Calvaire.
Idem	412	Une Couturière.
Ruiperez	2,656	Une Novice de l'ordre de Saint-François.
Duverger	932	L'Hospitalité.
Bellangé	199	Le Salut d'adieu (scène de la guerre de Crimée).
Le Poitevin	1,958	La Vigie.
Bonheur (Auguste)	291	Troupeau de Vaches (Pyrénées).
Van Marck	2,086	Animaux (paysage).
Aubert	76	Rêverie.
Michel (François-Émile)	2,173	Les Cigognes.

Ces trente-deux tableaux ont été réunis sur un seul panneau, au haut du grand escalier, où le public a pu les voir en entrant dans les salles de l'Exposition.

— Le grand nombre de billets de la loterie des beaux-arts qui ont été placés, tant à Paris que dans les départements, a permis à la commission de la loterie de faire de nouvelles acquisitions d'objets d'art.

Les nouveaux objets désignés par la commission, et dont la nomenclature suit, ont été successivement exposés dans la salle réservée aux acquisitions de la loterie :

NOMS DES ARTISTES.	NUMÉROS DU LIVRET.	SUJETS DES TABLEAUX.
Marandon de Montyel (Mlle)	2,078	Portrait d'homme, d'après Van Dyck. (Miniature.)
Massé....................	2,108	Enfant de troupe.
Lassalle..................	1,779	Le jour des Rameaux.
Bernède.................	244	Le Luxe de l'Ouvrière.
Eudes du Guimard (Mlle)..	1,013	La Tâche.
Lambert................	1,733	Nature morte.
Frère (Théodore)........	1,155	Anes et Aniers au Caire.
Worms...................	3,018	La Place Royale.
Flandrin (Paul)..........	1,179	Le Ruisseau.
Philippe................	2,429	L'Image de la vie.
Elmerich.................	989	Le Vigneron.
Sain....................	2,609	Le Départ pour l'école.
Roehn...................	2,608	Si j'osais!!!
Cosmann................	700	Soldat de la Ligue.
Moreau (Mathurin).......	3,420	La Fileuse, statue-bronze.
Gouezou................	1,311	Monarchique, Catholique et Soldat.
Rodier..................	2,649	Berge et port d'Argenteuil.
Petit....................	2,406	Le Pensum.
Cibot....................	620	Environs de Sceaux.
Fauvel..................	1,036	L'Amour des Bêtes.
L. Loire................	2,014	Le Pain bénit.
Delamarre..............	829	Un Relais.
Fichel..................	1,059	Une Bibliothèque d'estampes.
Deshayes...............	856	Chemin de Vauhallant.

P. S. Une liste plus complète est publiée par le *Moniteur :* nous complèterons la nôtre dans le prochain numéro.

— Ainsi qu'on l'avait annoncé, l'Exposition des beaux-arts de l'année 1859 a été définitivement close le dimanche 10 juillet, à six heures du soir.

— L'exposition d'œuvres d'artistes vivants qu'avait ouverte la ville d'Orléans, vient d'être fermée à la suite d'une Loterie, au tirage de laquelle donnait droit chaque billet d'entrée. Ces entrées avaient produit une somme d'environ deux mille francs, qui a été

consacrée intégralement à l'achat de lots choisis parmi les œuvres les plus intéressantes. Nous citerons au nombre de ces dernières une excellente aquarelle de M. Auguste Péquégnot, et un spirituel petit tableau de M. Pezous, *l'Écrivain public.* Cette exposition, dirigée avec beaucoup de zèle par M. de Langalerie, conservateur du musée d'Orléans, avait réuni 234 tableaux ou objets d'art envoyés par des artistes de la ville même, de la province, de Paris et même de la Hollande. Nous citerons parmi les noms qui nous sont les plus connus ceux de MM. Schloesser, de Curzon, le paysagiste de grand style, Vidal, un sculpteur aveugle qui modèle des animaux presque aussi bien que Barye, Pezous, Péquégnot, le graveur et aquarelliste, Claudius Popelin, Antigna, Chaplin, Blin le paysagiste qui, bien que Breton d'origine, est revendiqué à bon droit par Orléans comme un de ses enfants sur lesquels elle compte le plus, Dubray le sculpteur, et Schouppe et Pensée, deux excellents aquarellistes indigènes.

— Tous ceux de nos lecteurs qui dans leurs heures de flânerie intelligente, ont feuilleté cette bibliothèque gratuite, alignée sur le parapet des quais, depuis le Pont-Royal jusqu'à l'Hôtel-Dieu, connaissent la boutique des Olry. Parmi tous ses confrères en bouquinisme, Olry le fils s'était créé une spécialité, celle de livres relatifs aux beaux-arts : dans ses boîtes ouvertes à tous les vents, sur ses rayons poudreux, Félibien dormait auprès de M. Quatre-Mère de Quincy, et les salons de Diderot babillaient avec ceux de M. Jal. Nous croyons donc être utile aux amateurs qui cherchent les fugitives biographies de deux pages et ces précieuses plaquettes qu'on ne collectionne que vingt ans après leur naissance et « où l'on peut puiser à la hâte et en secret *l'érudition du quart d'heure,* » en leur annonçant que du quai de la Vallée, Olry fils transporte son fonds rue de Savoie, nº 1.

— La statue antique de Vénus dont nous avons annoncé la découverte récemment faite à Rome par M. Guidi, a été acquise par M. de Kisseleff, ambassadeur de Russie, pour le compte de son gouvernement.

— L'Académie des beaux-arts a procédé, dans la séance du samedi 9 juillet, à l'élection d'un académicien libre, en remplacement de M. le comte Turpin de Crissé. Au premier tour de scrutin, M. Georges Kastner a obtenu 16 voix; M. Ars. Houssaye, 8 ; M. Henri Delaborde, 6 ; M. Albert Lenoir, 5 ; M. F. Villot, 3 ; M. Flandin, 2 ; M. Charles Blanc, 1.

Au deuxième tour, M. Georges Kastner a été élu par 26 suffrages.

On comprendra que nous gardions le silence sur l'espèce de proscription dont M. Charles Blanc a été l'objet. Mais nous devons remercier l'artiste qui, seul entre tous, s'est souvenu de lui donner sa voix. Cette marque de considération et d'attachement a pour nous d'autant plus de prix qu'elle part certainement d'une âme élevée, nous allions dire d'une âme courageuse.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE

MADAME DE POMPADOUR



La France passe pour être le pays de la politesse et de la galanterie. On est tenté de lui en décerner le brevet quand on considère le grand nombre de femmes qu'on y a vu jouer un rôle, jusque dans les affaires vitales de l'État, par le seul ascendant de leur grâce ou de leur esprit.

Parmi ces créatures privilégiées, et dont l'action s'est fait sentir au delà des limites que la nature ou les mœurs ont posées à la mission des femmes dans le monde, il en est peu qui aient été aussi diversement jugées que Mme de Pompadour. Cela vient sans doute de ce que, pourvue, dans le bien comme dans le mal, de qualités éminentes, elle a pu fournir, à des degrés à peu près égaux, des louanges à l'apologie et des armes au dénigrement.

Quoique nous ayons eu l'occasion de rassembler de nombreux documents sur cette femme célèbre à plus d'un titre, nous nous occuperons uniquement ici des circonstances de sa vie privée et publique, par lesquelles elle a rattaché son influence personnelle à la destinée des beaux-arts en France.

La plupart des biographes de Mme de Pompadour ont révoqué en doute qu'elle fût l'auteur des ouvrages qui ont paru sous son nom. Ils ont appuyé leur opinion sur l'impossibilité où devait être une femme occupée de tant et de si puissants intérêts, de trouver le temps nécessaire pour acquérir, par une étude suivie, le talent dont ses œuvres complètes peuvent donner l'idée.

Ils n'ont pas réfléchi que cette dame, née dans une classe qui fournit de nombreux sujets aux arts libéraux, avait été en passe de recevoir, avant de parvenir aux grandeurs, une éducation d'artiste suffisante pour la faire vivre du fruit de son travail.

Jeanne-Antoinette Poisson naquit à Paris en 1720.

M. Poisson agiotait en sous-ordre dans l'agence des vivres de l'armée; c'était un personnage médiocre et vulgaire, à qui sa fille ne dut certes rien de ce qu'il y avait de brillant en elle, ni même le jour, s'il faut en croire les familiers de la maison, qui firent toujours honneur à M. Lenormand de Tournehem des grâces et des instincts distingués répandus dans l'agréable personne de Mlle Poisson.

Mme Poisson, au contraire, quoique d'habitudes communes et d'un caractère peu honorable, comprenait — peut-être par l'expérience de ce qui lui manquait à elle-même — combien il importait de développer les agréments naturels de sa fille par une culture minutieuse de son esprit et de son cœur, comme aussi de perfectionner ses charmes par les exercices plastiques en usage dans la meilleure compagnie.

On a redit à satiété le mot de Mme Poisson sur sa fille : « C'est un morceau de roi ! » On y a vu des visées et un espoir qu'il serait difficile de concilier avec l'extraction plus que modeste de sa famille, surtout avec la position subalterne et même très-compromise du sieur Poisson, longtemps menacé des rigueurs des lois pour des malversations des plus caractérisées. Il n'a pas été difficile d'interpréter plus tard, dans le sens qu'on leur prête, des paroles exprimant bien plutôt le vœu d'une mère enthousiaste que des desseins ambitieux. Le fait est que, dans la jeunesse d'Antoinette Poisson, sa mère, conseillée par M. Lenormand de Tournehem, projeta de lui ouvrir la carrière des arts. On était alors en proie à la crise causée par le système de Law : les fortunes particulières subissaient, comme la fortune publique, des alternatives bizarres et imprévues, et la précaution qu'on prit d'enseigner les arts à cette enfant, prouve suffisamment que, dans le principe, on n'avait pas sur elle les vues intéressées et coupables que les circonstances firent naître plus tard.

Antoinette Poisson avait des dispositions naturelles pour les arts d'imitation; elle avait surtout pour la comédie une aptitude particulière, dont

elle sut tirer parti plus tard pour les plaisirs du roi. On lui fit apprendre la gravure à l'eau-forte; outre que ce genre convient aux personnes en qui une heureuse organisation promet un esprit rapide et une imagination abondante, il est d'un apprentissage plus facile que la peinture ou la sculpture, et offre toujours, en cas de médiocrité, la ressource de la copie. On joignit à cette étude celle du chant et du clavecin, pour lesquels on la mit sous la direction du fameux Géliotte. Cette nouvelle dépense était au-dessus des moyens de Mme Poisson, et ce fut M. Lenormand de Tournehem qui voulut absolument y pourvoir.

Mlle Poisson n'avait pas plus de douze ans quand elle entreprit cette triple étude, qui, suivant les prévisions de sa famille, devait lui assurer un état et la mettre en même temps en position de réussir dans un monde dont la qualité de virtuose ne pouvait manquer de lui ouvrir un jour les portes.

La beauté qui se développa en elle quand elle atteignit sa dix-huitième année, et les assiduités dont elle était déjà l'objet de la part de plusieurs hommes distingués par leur naissance ou par leur mérite, ouvrit des horizons nouveaux à Mme Poisson, et c'est peut-être seulement alors que celle-ci osa concevoir pour sa fille une espérance qui ne s'est que trop réalisée depuis. Toujours est-il qu'à partir de ce moment, cette mère, tristement prévoyante, lui fit quitter la gravure, de peur de gâter ses belles mains, et malgré les succès très-réels que cet art semblait déjà lui promettre. Mlle Poisson avait environ dix-huit ans lorsqu'on la fit renoncer à un art pour lequel elle avait du goût, et qu'on en remplaça l'étude par celle de la danse, que lui enseigna Guibaudet. A partir de ce moment, tous les soins de son éducation furent dirigés dans le sens purement plastique; et si l'on ne s'avoua pas précisément qu'on voulait faire de cette charmante fille une courtisane de la haute volée, il n'en resta pas moins acquis que la fortune devait désormais lui venir de l'usage bien entendu de ses grâces et de ses moyens de séduction. Elle ne tarda pas à en faire l'essai. A peine avait-elle paru dans deux ou trois cercles, que tous les salons se l'arrachèrent, et Mme Poisson elle-même fut tout étonnée de voir s'ouvrir devant elle, grâce aux succès de sa fille, des maisons qui, dans l'ordre naturel du monde, auraient toujours dû lui rester fermées. Il n'y eut pas un cercle littéraire, et on en comptait beaucoup alors, qui ne se fît gloire de posséder la jeune virtuose. Elle fréquentait de préférence l'hôtel de Tours, habité par Vauvenargues, et l'hôtel de Chenevières. Les principaux hôtes de ces deux salons étaient Voltaire, Marmontel, Crébillon, l'abbé Pellegrin, MM. de l'Osilière, d'Argental, de Presle, le poëte Beauvin, auteur des *Cherrusques*, les acteurs Ribou, Roselli, Grandval, et enfin

Mlles Gaussin et Clairon, que la vivacité de leur conversation faisait aussi admettre dans des réunions d'ailleurs peu scrupuleuses sur la qualité de leurs invités, pourvu que l'esprit, la grâce et le talent fussent toujours de la partie. La gaieté alternait, dans ces sociétés, avec les causeries les plus sérieuses; les savants y traitaient entre eux de graves questions, tandis que les artistes, les littérateurs, les comédiens, y parlaient de leur art, et se trouvaient souvent de force à tenir tête aux philosophes, lorsqu'il s'agissait de l'étude des passions et de la connaissance du cœur humain. Les femmes écoutaient toutes ces belles choses, ne dédaignaient pas d'y mettre leur mot, et « grâce à cet échange de connaissances rassemblées, on sortait toujours de ces salons avec plus d'instruction qu'on n'en avait en y entrant, » dit un auteur de mémoires, en parlant de la maison de M. de Chenevières.

Il ne faut pas demander, après cela, si Mlle Poisson, douée comme elle l'était d'esprit naturel et de merveilleuses dispositions, eut à se louer de ces relations; elle y puisa le goût et cet esprit particulier aux gens de qualité, qui consiste à donner une juste mesure à tout ce qu'ils font. Aussi obtint-elle, jusque dans un très-grand monde, des succès de nature à inspirer une très-haute idée de ce qu'elle pourrait devenir un jour. Une fois, elle chanta chez M. d'Angervillers le grand air d'*Armide*, et charma par la grâce de sa personne, autant que par la perfection de son talent, tous ceux qui l'entendirent, et particulièrement Mme de Mailly; celle-ci demanda même à l'embrasser et fit quelques avances dans le but de faire parler d'elle à la cour. Ainsi, le hasard faillit mettre en présence, sur le terrain même où elles devaient se succéder, ces deux femmes égales par les conséquences de leur conduite, mais si différentes par la manière dont elles surent envisager leur position.

A la suite de ses triomphes de salon, cette fière beauté, destinée à devenir, à peu de chose près, reine de France, fut sur le point de voir tourner à son détriment, par une trop prompte réalisation, les espérances de fortune que sa mère avait fondées sur elle. Le vieux Samuel Bernard s'était épris de tant de jeunesse et d'agréments, et il avait fait savoir à Mme Poisson qu'il serait très-curieux de juger par lui-même des talents de sa fille. La mère, peu scrupuleuse, chantait déjà victoire; par bonheur pour la fortune à venir de la future marquise de Pompadour, Samuel Bernard mourut la veille même du jour où elle devait lui être présentée, et exécuter devant lui quelques morceaux de clavecin.

Lorsque, grâce aux bienfaits de M. Lenormand de Tournehem, Mlle Antoinette Poisson fut devenue Mme Lenormand d'Étiolles, et par conséquent la nièce de son protecteur, elle s'empressa d'user de sa nouvelle

fortune le plus libéralement qu'il lui fut possible. Quoique bien jeune encore, elle se plut à s'entourer d'artistes et d'écrivains, et leur communiqua déjà — sans autorité pour le faire, mais par la seule puissance d'initiative que la nature avait mise en elle — l'ardeur de progrès et d'organisation dont elle était dévorée. Elle comptait dès lors autour d'elle des hommes considérables. Outre les convives ordinaires de l'hôtel de Tours et de l'hôtel de Chenevières, on rencontrait chez elle Voltaire, Montesquieu, Fontenelle, Maupertuis, et Cahusac; les peintres Boucher, Pierre, Carle Vanloo, Picot: on doit à ce dernier des procédés de rentoilage qui ont gardé son nom, et la restauration du *Saint Michel* de Raphaël; Loriot le pastelliste; Desessart, directeur de la Savonnerie; Durand l'émailleur; Pigalle, Cochin et quelques autres.

Le marquis de Breteuil, ministre de la guerre, et amateur distingué, recherchait sa société et semblait faire grand cas de son esprit. Il en parlait toujours avec éloge et l'opposait volontiers à la vaine coquetterie et à la nullité prétentieuse de la plupart des femmes de la cour. La liaison du roi Louis XV avec Mme Lenormand d'Étiolles ne fut donc pas la suite d'un simple caprice du monarque pour une jolie femme, comme on n'a jamais cessé de le répéter : c'était bel et bien le résultat d'un désir longtemps caressé, et, de plus, excité par le bien que ses conseillers eux-mêmes disaient de cette jeune et charmante lionne.

Au moment où elle apparut au roi, lorsque pour la première fois Louis XV se sentit enveloppé par ce regard, où languissait un amour sincère et depuis longtemps contenu, Mme d'Étiolles était en tous points une femme d'élite. Son seul tort, et jusqu'aux dernières années de sa faveur elle eut le chagrin d'en ressentir les funestes effets, son seul tort fut de ne pas être d'extraction noble.

Les gens de cour, les hobereaux surtout ne purent lui pardonner d'avoir séduit le roi par son seul mérite et le charme de ses attraits roturiers. La bourgeoisie vit sa faveur d'un bien meilleur œil et rendit justice à sa supériorité. L'avocat Barbier, le chroniqueur bourgeois et frondeur par excellence, note en ces termes, dans son journal, l'avénement de la favorite : « Cette madame d'Étioles a vingt et un ans, est bien faite et extrêmement jolie, chante parfaitement et sait cent petites chansons amusantes, monte à cheval à merveille et *a reçu toute l'éducation possible.* » Ces seuls mots, échos de l'opinion bourgeoise, sont la justification du choix du roi.

Voltaire l'a écrit à une époque où il avait beau jeu pour dire la vérité, et quand aucun intérêt ne lui dictait de la déguiser : « Mme Lenormand d'Étioles était bien élevée, sage, aimable, remplie de grâces et de talents, née avec du bon sens et un bon cœur. Je la connaissais assez; je fus même

le confident de son amour. Elle m'avoua qu'elle avait toujours eu un secret sentiment qu'elle serait aimée du roi, et qu'elle s'était senti une violente inclination pour lui. Enfin, quand elle eut tenu le roi entre ses bras, elle me dit qu'elle croyait fermement à la destinée, et elle avait raison. »

Elle croyait non moins fermement qu'elle était appelée à provoquer le développement des arts et des lettres en France, et l'un de ses premiers soins, dès qu'elle vit sa faveur établie, fut d'agir, autant qu'il était en elle, sur la réputation des gens à talent, et de pousser aux honneurs et à la fortune les hommes de cour capables de la comprendre et de la seconder. Certes, on n'oserait affirmer que les philosophes et les économistes, dont son médecin Quesnay était le chef, très-mal vus en France et si bien accueillis dans les cours du Nord, eussent beaucoup fait chez nous pour le progrès des idées, si Mme de Pompadour ne les eût couverts de sa protection et encouragés de son amitié. Diderot, Helvétius, Turgot, d'Alembert et les autres lui durent leurs premiers succès et la possibilité de fonder leurs principes sur les bases solides et fécondes de l'Encyclopédie.

Mme de Pompadour a pu causer beaucoup de mal; la France a pu faire remonter à bon droit jusqu'à elle la responsabilité de certains grands désastres; mais ce n'est pas ici le lieu de châtier ses fautes, ni même de flétrir ses crimes; — car c'est un crime, ayant le pouvoir en mains, de le faire servir à satisfaire des passions; — nous avons à nous occuper uniquement de son influence sur les intérêts des arts, c'est-à-dire du bien très-réel et incontestable qu'elle a fait ou dont elle a préparé l'accomplissement dans l'avenir.

Française dans ses goûts, dans ses prédilections, artiste et musicienne, elle affectait d'aimer par-dessus tout l'art français et la musique française. Rameau était son dieu, comme aussi Boucher, Bouchardon, Pigalle, Latour, Vien et Drouais. Elle adorait Voltaire, l'esprit le plus exclusivement français qui ait paru depuis Rabelais, Montaigne et d'Aubigné; enfin, la prépondérance de la France, en politique, lui semblait devoir être le but fondamental des hommes d'État, dont elle tenait la fortune enchaînée à son sort, quoique, à vrai dire, elle se soit trop souvent trompée sur leur force et leur capacité.

Le premier usage que Mme de Pompadour fit de son pouvoir, fut de primer dans les questions de goût et de peser sur les décisions qui s'y rattachaient. Mais on ne saurait dire à quel point elle trouva des obstacles soit dans les préjugés de la nation, soit dans les mille petits intérêts que ses honorables tentatives pouvaient froisser ou seulement inquiéter.

Si Mme de Pompadour avait eu le loisir de mettre tous ses projets à

exécution, il n'est pas douteux qu'elle nous aurait légué un Paris dont les embellissements opérés récemment avec une volonté si ferme, peuvent seuls donner une idée. Mais quand nous aurons dit à quelles difficultés elle s'attaquait, on comprendra facilement qu'elle ait dû céder dès les premiers pas.

Effrayée de l'état sanitaire de la ville, état résultant de l'agglomération d'une population surabondante au milieu d'un réseau de rues et de ruelles infectes, et du peu de proportion qu'il y avait entre les voies centrales de communication et les avenues aérées des quartiers privilégiés, Mme de Pompadour avait médité de vastes démolitions. Elles devaient porter de préférence sur quelques couvents, bâtiments parasites qui encombraient la ville sans utilité pour personne, et le projet portait qu'on transformerait en squares spacieux, destinés à donner de l'air et des promenades aux Parisiens, l'emplacement des bâtisses vouées au marteau.

La Cité tout entière était comprise dans l'ensemble de ce plan grandiose. Les rues devaient être mises d'abord en harmonie avec les grands édifices disséminés dans ce quartier, et s'aligner entre deux rangs de trottoirs couverts par des balcons. Encouragée par les efforts de la favorite, une compagnie financière s'était déjà formée pour démolir et rebâtir, en spéculant sur la vente des terrains et des matériaux. Seize couvents devaient tomber par suite de l'exécution de ce plan, et cette circonstance le fit rejeter au moment même où on allait le réaliser. Les religieux d'une part, l'archevêque de Paris et le chapitre de Notre-Dame d'autre part, se mirent en travers et obtinrent facilement, en faisant jouer des ressorts qu'on devine d'avance, l'abandon immédiat et même la suppression des projets.

Mme de Pompadour avait encore imaginé de faire choisir, par-ci, par-là, par Soufflot, des pâtés de maisons entre quatre rues, dans les quartiers populeux, et de les faire démolir, pour compléter son système de jardins publics ou *squares;* mais cette seconde partie du programme, subordonnée à la première, eut le même sort.

Elle ne fut pas plus heureuse quand elle voulut obtenir le déblaiement des ponts habités, et l'ordonnance d'achèvement du Louvre; en vain elle fit valoir qu'il était indigne de la monarchie française d'avoir à la porte de son palais un chef-d'œuvre d'un autre siècle, voué, par incurie, à une destruction imminente : Louis XV ne voulut pas entendre parler de dépenses de ce genre. Mais les efforts de Mme de Pompadour, résumés en plans, en devis, et les études provoquées par elle pour atteindre le but qu'elle se proposait, n'en sont pas moins restés dans les archives de l'État, à l'éternel honneur de celle qui les avait conçus.

Bien convaincue que le roi ne reviendrait pas sur une décision qu'il avait prise malgré les plus vives sollicitations, et après qu'elle avait épuisé toutes les ressources d'esprit et de cœur dont elle avait le secret, Mme de Pompadour essaya de prendre un biais et de réussir par la patience et par l'emploi judicieux de moyens latéraux.

Elle proposa de réunir au Louvre les tableaux de toutes les écoles, disséminés dans le cabinet du roi et dans les palais. Elle espérait ainsi attacher au Louvre un nouvel intérêt et préparer les voies pour obtenir, par la nécessité de conserver et d'embellir le nouveau Musée, les travaux qu'on refusait à la satisfaction d'un simple caprice. Le croirait-on? ce fut l'Académie de peinture qui s'éleva contre ce projet.

L'Académie de peinture opposée à la création d'un Musée de tableaux! Le fait est caractéristique.

Cependant, Mme de Pompadour eut le plaisir et la gloire de voir agréer avec un véritable enthousiasme un de ses projets favoris : il s'agit ici de la fondation de l'École militaire.

L'idée de cet édifice et de l'institution pour laquelle il était conçu, prit naissance à un souper chez le marquis de Marigny.

On parlait monuments publics, et celui-ci énumérant les travaux ordonnés par Louis XIV et par Louis XV, donnait la palme au premier. Quand il prononça le nom des Invalides, il se prit à regretter que le roi n'eût pas fait pour la gloire de son règne un édifice qui pût rappeler son nom à la postérité, en l'attachant à une imposante institution. Là-dessus, l'entretien roula sur le chef-d'œuvre de Mansard, et l'on discuta longuement sur le palais ouvert par le grand roi aux débris de ses armées, sur le caractère de l'architecture, sur l'opportunité et l'appropriation des bâtiments.

Quelqu'un fit alors observer que cette création, si belle qu'elle fût, était demeurée incomplète, puisqu'elle pourvoyait seulement aux besoins des militaires vieux et infirmes, sans offrir aucune utilité à leur famille. Mme de Pompadour, qui était restée pensive durant cette conversation, proposa spontanément d'ouvrir une école militaire pour les fils de gentilshommes pauvres, et de la bâtir auprès des Invalides, afin que la jeunesse eût toujours sous les yeux l'exemple des vieilles gloires de l'armée.

Séance tenante, on combina des plans. La marquise les recueillit, se porta caution du succès de l'idée, et se chargea de la faire agréer au roi. Marmontel, qui était présent, reçut la mission de composer sur ce sujet un petit poëme de nature à entourer ce projet du prestige et de l'enthousiasme nécessaires pour en faciliter l'accomplissement. L'idée et les vers eurent en effet le plus grand succès, et la construction de l'École Militaire fut décidée. L'entreprise éprouva de nombreuses vicissitudes et des diffi-

cultés d'argent qui faillirent l'interrompre et la faire manquer; mais l'énergie et la persévérance de la marquise finirent par triompher.

Nous trouvons dans la collection des documents historiques publiés par la Société des *Bibliophiles français*, la lettre suivante adressée à Paris-Duverney par Mme de Pompadour; elle en dit plus à cet égard que tout ce que nous pourrions ajouter.

« 15 août 1755.

« Non assurément, mon cher nigaud, je ne laisserai pas périr au port un établissement qui doit immortaliser le roi, rendre heureuse sa noblesse et faire connaître à la postérité mon attachement pour l'État et pour la personne de Sa Majesté.

« J'ai dit à Gabriel de s'arranger pour remettre à Grenelle aujourd'hui les ouvriers nécessaires pour finir la besogne. Mon revenu de cette année n'est pas encore rentré, je l'emploierai en entier pour payer les quinzaines des ouvriers. J'ignore si je trouverai mes sûretés pour le paiement, mais je sais très-bien que je risquerai avec grande satisfaction cent mille livres pour le bonheur de ces pauvres enfants. »

Marmontel prêta l'aide de ses vers à la marquise de Pompadour, afin de populariser l'idée de la fondation de l'École militaire. Ce n'était pas la première fois qu'elle empruntait les séductions de la poésie pour inspirer à Louis XV l'amour des arts, envers lesquels il se montrait naturellement un peu rétif, quoique tout ce qui était vraiment beau trouvât facilement le chemin de son cœur. Déjà, vers 1748, Gresset avait répandu, sur sa demande, le projet d'élever une statue au roi sur la tour de l'hôtel de Soissons. On lit dans une épître à M. de Tournehem, alors intendant des bâtiments du roi, le passage suivant que Fréron reproduisit dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps :*

La colonne qu'Apollodore
Jadis érigea pour Trajan,
De celle qui nous reste encore
Nous dicte l'usage et le plan :
Rivale du culte héroïque
Dont Rome honora les vertus
Que la colonne Lodoïque
Offre d'aussi justes tributs.

Nous verrons plus loin que la plus vive préoccupation de la marquise de Pompadour, lorsque l'habitude de la possession eut un peu calmé l'effervescence de l'amour du roi, fut de se rendre nécessaire à ses plaisirs, qu'elle excellait à varier à l'infini, et qu'elle s'efforça toujours, soit dit à sa louange, de contenir dans les limites judicieusement tracées des délassements de l'esprit.

Les pamphlétaires ont pu l'accuser de tolérances coupables ou de complaisances honteuses, — les historiens graves y ont peu cru ; — mais notre rôle n'est pas de suivre les traces de tant de colères et d'envies déchaînées dans cette voie délicate à aborder. Laissons aux anonymes de Londres et d'Amsterdam la responsabilité des scandales du Parc-aux-Cerfs : ils sont dérobés aux regards de l'historien des beaux-arts par les splendeurs de ce quart de siècle qui dota la France, sur un geste de la marquise de Pompadour, de tout un monde d'œuvres charmantes signées Vien, Boucher, J. Vernet, Carle Vanloo, Bouchardon, Coustou, Pigalle, Falconnet, Cochin, Guay, Soufflot, Gabriel, Lassurance, Brunelli, Lamartinière, etc.

Mme de Pompadour avait au plus haut degré le culte des beaux-arts, et tandis qu'elle fixait, nous ne dirons pas absolument par son goût, mais du moins par un choix fort élégant, la direction de l'art de son époque, elle se souvint à temps qu'elle avait été artiste, pour intéresser directement le roi à des productions difficilement accessibles à son esprit souvent futile et toujours ennuyé.

Un jour elle résolut d'attaquer le roi, très-vulnérable du côté de l'amour-propre, dans une double vanité facile à chatouiller en lui : celle qui se rattachait à ses succès personnels, aux grandeurs de son règne, et la gloriole non moins vive de voir briller et réussir la femme qu'il avait audacieusement introduite à la cour, jusque sur les marches du trône.

Elle fit appeler le graveur Jacques Guay, de Marseille, rompu à l'école de Florence et de Rome, aux grandes traditions par une étude assidue de l'antique, et, secondée dans ses vues par les premiers artistes de son temps, elle entreprit de fonder le monument gliptyque du siècle de Louis XV.

Elle s'imposa la tâche de diriger elle-même ce grand travail, et de le reproduire ensuite par la gravure sur cuivre.

Ainsi, Mme de Pompadour ne voulut pas que ses compositions obtinssent uniquement le succès facile et assuré d'un aimable délassement, la durée d'un caprice; il lui fallut, avec l'immortalité de la pierre précieuse, le caractère impérissable de l'art lapidaire.

Ici nous entrons de plain-pied dans le sujet principal de cette notice : la description de l'œuvre gravée de Mme de Pompadour.

Ce qu'on connaît de cette longue et importante série de travaux, beaucoup plus intéressante, après tout, que les essais de vingt autres amateurs du même temps, sinon du même ordre, est conservé dans un portefeuille du Cabinet des estampes, catalogué sous le n° Ad. 7. a.

Ce portefeuille contient six et soixante-quatre planches, — ensemble soixante-dix. — Les trois premières offrent des sujets enfantins dans le

goût de Boucher, et qui ont peut-être été gravés sur ses croquis; cependant nous n'en avons trouvé aucune trace dans l'œuvre de ce maître.

N° 1. DEUX ENFANTS ET UN CHAT.

Un petit garçon et une petite fille, debout contre un banc de jardin, se disputent une jatte de lait, sur le bord de laquelle ils portent tous deux les lèvres; la petite fille étant plus petite et peut-être plus gourmande, tire à elle et le lait tombe. Un chat, qui par parenthèse pourrait bien être le véritable propriétaire de cette jatte et du déjeuner qu'elle contient, jure de colère derrière les petits maraudeurs et montre les dents.

Eau-forte massée et poussée à l'effet, signée : POMPADOUR, *sculpt.* 1751.

N° 2. LA PETITE VOYAGEUSE.

Elle est assise sur un banc de gazon et tient une canne à la main. Une pannetière est à ses pieds.

Eau-forte massée, signée : POMPADOUR, *sculpt.*, 1751.

Cette pièce a plus de caractère et d'originalité que les deux autres, une plus grande liberté de pointe, et surtout plus de souplesse et d'harmonie.

Les trois croquis de cette catégorie laissent d'ailleurs à désirer, et presqu'au même degré, sous le rapport du dessin, qui est d'une faiblesse extrême. Celui-ci est à la fois le moins défectueux, le plus intéressant, et joint à une expression bien sentie un cachet de naïveté très-individuel.

N° 3. UNE PETITE FILLE.

Elle est assise sur un banc de jardin et fait des bulles de savon.

Eau-forte massée, signée : POMPADOUR, *sculpt.* 1751.

Les trois planches suivantes ont un caractère tout différent. Elles appartiennent au genre allégorique et se ressentent un peu de l'influence de Vien, qui était dès lors un des guides de Mme de Pompadour dans l'art difficile de la composition.

N° 4. LE LEVER DE L'AURORE.

« L'aurore aux doigts de rose entr'ouvre au soleil les portes de l'Orient. »

Eau-forte au trait massé, signé : POMPADOUR, *sculpt.* 1752.

Ce sujet, agencé avec un certain apparat, dénonce chez l'auteur des préoccupations plus sérieuses. Mme de Pompadour semble vouloir s'exercer l'œil et la main, afin de se préparer au grand travail qu'elle médite et dont elle a déjà mis au jour les premières tentatives.

N° 5. LE PRINTEMPS.

Flore et Zéphir. POMPADOUR, *sculpt.* 1752.

N° 6. L'AUTOMNE.

L'Éducation de Bacchus. POMPADOUR, *sculpt.* 1752.

Ces deux sujets ont été gravés d'après des bas-reliefs en ivoire dont l'auteur est demeuré inconnu. Peut-être sont-ils de Bouchardon, mais à coup sûr de quelqu'un de son école.

Cette circonstance expliquera la correction relative de ces deux pièces et la supériorité de l'exécution, beaucoup plus voulue, ou du moins plus cherchée dans ces morceaux que dans les ouvrages antérieurs du même auteur.

En poursuivant ses études dans cette voie, Mme de Pompadour aurait pu devenir évidemment une artiste d'un mérite incontestable et d'une individualité très-originale.

Nous arrivons maintenant à la *Suite d'estampes exécutées par madame la marquise de Pompadour, d'après les pierres gravées de Jacques Guay, graveur du roi.*

Elles sont au nombre de soixante-quatre, y compris le frontispice, disposées dans l'ordre suivant :

N° 1. FRONTISPICE D'APRÈS BOUCHER.

On y lit le titre dont l'énoncé précède, soutenu par deux génies ailés. Les attributs des arts remplissent le premier plan, avec un petit génie en train d'examiner à la loupe les pierres gravées contenues dans un médaillier.

N° 2. PORTRAIT DE LOUIS XV, d'après une sardoine gravée par J. Guay.

Le roi, dans un médaillon formé d'une couronne de lauriers, est représenté en empereur romain.

Eau-forte et burin, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 3. LE TRIOMPHE DE FONTENOY.

Mme de Pompadour choisit, pour inaugurer son œuvre, le sujet le plus populaire en France et le plus en vogue à la cour dans le moment où la gravure parut.

Le dessin, composé par Vien, avait été traduit par Guay sur une très-belle cornaline.

Louis XV, vêtu en empereur romain, debout sur un quadrige antique et couronné par la Victoire, tient le jeune Dauphin par la main.



L'ÉDUCATION DE BACCHUS

Fac-simile d'une gravure de madame de Pompadour.

Cette allusion flatteuse ne saurait échapper à ceux qui savent les mauvaises dispositions de ce prince pour la favorite. Mme de Pompadour espérait sans doute désarmer par cette galanterie la sévérité systématique de l'héritier présomptif à son égard, ainsi que la mauvaise humeur de madame la Dauphine. Cette attention devait être d'autant mieux goûtée, que le jeune Dauphin avait fait ses premières armes à Fontenoy, et que le roi Louis XV, rajeunissant en sa faveur une vieille et noble coutume de l'ancienne monarchie, l'avait armé chevalier de sa main, sur le champ de bataille.

De tels souvenirs, consacrés par les plus belles productions de l'art, étaient bien faits pour apaiser des griefs qui s'élevaient, après tout, contre l'influence de la favorite beaucoup plus que contre la femme aimable et séduisante.

Aussi Mme de Pompadour atteignit-elle, du moins pour un temps, le but qu'elle s'était proposé; car le Dauphin et la Dauphine, entraînés presque malgré eux à se départir de leurs principes, eurent la faiblesse de témoigner un instant quelque sensibilité pour cette attention.

Très-jolie eau-forte, mêlée de burin, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

Mariette a choisi cette planche pour servir de frontispice à son traité des *Pierres gravées.*

N° 4. PROFIL DOUBLE.

Deux têtes de femme, placées dos à dos, gravées sur une sardoine à quatre couleurs, par Mme de Pompadour, d'après un dessin de Boucher.

Le fond est noir, les chairs blanches, les cheveux noirs, et le voile blanc.

Eau-forte ; au bas on lit : Boucher, *del.*

N° 5. PRÉLIMINAIRES DE LA PAIX D'AIX-LA-CHAPELLE.

Le roi, couvert de la peau du lion de Némée, et armé de la massue d'Hercule, s'incline vers la Paix, qui lui présente un rameau d'olivier; il reste sourd aux sollicitations de la Victoire et préfère les fruits et les gerbes, symbole de l'abondance qui accompagne la paix, aux couronnes murales, emblèmes de la gloire militaire.

Ici la flatterie est flagrante : ce ne fut pas le choix du roi qui décida le ministère à la paix, mais bien au contraire le renfort que l'Angleterre avait obtenu de la Russie, moyennant un don de deux millions cinq cent mille francs [1].

1. Soulavie, *Mémoires historiques de la cour de France.*

Eau-forte et burin, signée : VIEN, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 6. PORTRAIT DE LOUIS XV, en bas-relief, gravé sur onyx.

Eau-forte, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 7. APOLLON COURONNANT LE GÉNIE DES ARTS. (Cornaline.)

Le roi, en dieu des arts, tout nu et tenant une lyre à la main, dépose une couronne sur le front d'un adolescent qui représente le génie des beaux-arts entouré des attributs de la peinture et de la sculpture. Cette composition fut faite à l'occasion du Salon de 1753, auquel le roi avait pris particulièrement goût.

Jamais la marquise de Pompadour, ordinairement si prudente, n'avait offert la partie plus belle à ses détracteurs.

Cet Apollon trop nu, sous les traits du roi, n'était pas seulement taxé d'inconvenance, ce fut aussi le texte choisi, comme à plaisir, pour exercer la malignité des courtisans.

La question fut d'abord de chercher le nom des seigneurs assez complaisants pour offrir en modèle, avec tant de libéralité, des beautés où la parure n'avait aucune part. On prononça le nom de l'abbé de Bernis, qu'on avait surnommé plaisamment le *Pigeon de la marquise*, — c'est elle qui lui avait donné ce nom, — et du jeune Lauzun, qui venait d'entrer aux pages sous sa protection. On fit là-dessus épigrammes et chansons, cela va sans dire, et le recueil de Maurepas nous en donnerait au besoin des nouvelles.

Eau-forte, signée : VIEN, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

La gravure sur pierre fine, exécutée par Guay d'après ce dessin, lui servit de morceau de réception à l'Académie de peinture, sculpture, etc., qui en fit présent à M. Lenormand de Tournehem.

Après avoir personnifié l'encouragement aux arts sous les traits du roi, il paraissait tout naturel que Mme de Pompadour prêtât les siens pour figurer la protection accordée à la gravure, son art de prédilection. Cette pensée valut à la collection :

N° 8. MINERVE BIENFAITRICE ET PROTECTRICE DE LA GRAVURE. (Girasolle orientale.)

Mme de Pompadour s'est représentée dans ce dessin, en Minerve armée et casquée debout contre un tour à tailler les pierres fines. L'égide est remplacée par l'écu aux trois tours, que soutient un petit génie.

On sait que les marquis de Pompadour-Arnac portaient d'azur aux trois tours d'argent, deux en tête et une en pointe. En obtenant de la fai-

blesse du roi la terre et le nom de cette famille éteinte, la favorite s'était également emparée de ses armoiries. Cela était abusif, car les armes et devises d'une maison, emblème de la famille, ne sauraient jamais être vendues avec la terre et le titre qu'elle comporte. Mais il n'y avait plus de Pompadour pour s'opposer à cette usurpation. Les collatéraux — s'il en existait encore — n'osèrent probablement faire une réclamation qu'on aurait prise pour une offense et traitée comme telle. Quelques plaisants rappelèrent seulement dans les ruelles que la marquise avait aussi des armoiries de famille, les seules dont elle eût le droit de faire usage, les *deux poissons* de monsieur son père, sur champ de gueules, véritables armes parlantes, que son frère Marigny ne méprisa pas comme elle.

Eau-forte mêlée de burin, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 9. TÊTE D'OCTAVE. (Onyx.)

Eau-forte, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 10. TÊTE D'ANTINOÜS. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 11. VOEU DE LA FRANCE POUR LE RÉTABLISSEMENT DU DAUPHIN (Cornaline.)

La France, à genoux, implore la déesse Hygie et brûle devant sa statue de l'encens dans une cassolette aux armes du Dauphin.

En 1752, le Dauphin fut atteint de la petite vérole, et inspira des craintes sérieuses au pays, qui se croyait menacé, si le roi mourait jeune, de la régence d'une femme, d'un conflit entre la reine et la Dauphine, et des malheurs inévitables dans une pareille situation. Mme de Pompadour crut se faire des partisans en gravant ce sujet, qui était en même temps un hommage au jeune prince et l'expression des vœux de la France; mais cette fois encore son espoir fut déçu : on blâma beaucoup, surtout à la cour, où il y avait de la religion, — à cause de la reine qui était dévote, — l'idée qu'avait eue Mme de Pompadour de faire intervenir une divinité païenne dans une circonstance où les affections de la famille royale et les intérêts du pays étaient si gravement compromis.

Le fait est que la marquise, élevée dans le goût des allégories mythologiques, dans lesquelles l'art de son temps cherchait presque exclusivement son idéal, et entourée d'artistes et d'auteurs entichés de cette poétique agréable et galante, ne concevait pas qu'on pût trouver ailleurs la perfection de l'art qu'elle ambitionnait.

Elle ne comprit pas ou ne voulut pas comprendre le sentiment qu'ex-

primaient ces reproches, et quelques semaines après elle tomba dans la même faute en publiant une nouvelle composition :

N° 12. ACTIONS DE GRACES POUR LE RÉTABLISSEMENT DE LA SANTÉ DE M. LE DAUPHIN; 1752. (Vermeil.)

La France, debout devant un petit autel aux armes du Dauphin, fait un sacrifice à la déesse Hygie, tandis que l'Amour enveloppe de guirlandes le socle de sa statue.

En voyant cette composition, le Dauphin ne put s'empêcher de dire que « les actions de grâces de la marquise à Hygie étaient comparables à celles que le Grand Turc aurait la fantaisie de rendre au Dieu des chrétiens. »

La cour s'empara des paroles du prince; on les mit en couplets, et la gloire de la galante *virtuose* eut d'amères compensations.

N° 13. PROFIL DE JEUNE FEMME.

Tête gravée à l'antique.

Eau-forte, signée : VIEN, *del.*

N° 14. LA MARÉCHALE DE MIREPOIX. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 15. VICTOIRE DE LAWFELD. (Sardoine.)

Le sol est jonché de canons et de drapeaux, dépouilles de l'étranger; une Victoire, sous les traits de Mme de Pompadour, foule aux pieds les écussons des ennemis et montre la couronne de la gloire.

Eau-forte mêlée de burin, gravée d'après Vien.

N° 16. LE ROI DE POLOGNE. (Cornaline.)

Portrait de Stanislas, vêtu à l'antique et ceint de lauriers.

Eau-forte, signé : VIEN, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 17. L'AMITIÉ. (Agathe saphirine.)

Une jeune femme, sous les traits de Mme de Pompadour, les bras et les jambes nues, ayant un masque à ses pieds, fait de la main droite une offrande, et se retient de la gauche à un arbre autour duquel s'enroule un cep de vigne.

On y lit pour devise : *Longe et prope.* — *Mors et vita.*

Eau-forte mêlée de burin, signée : BOUCHER, *del.* 1753.

N° 18. LE GÉNIE DE LA MUSIQUE. (Cornaline.)

Un enfant assis tient d'une main un cahier de musique, et de l'autre un style.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 19. HENRI IV. (Sardoine.)

Tête à l'antique, couronnée de lauriers.

Eau-forte, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 20. LE GÉNIE DE LA POÉSIE. (Sardoine.)

Un génie ailé, une flamme au front et portant une lyre, s'élève dans les airs sur un nuage.

Eau-forte, signée : VIEN, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 21. BUSTE DE FEMME. (Cornaline.)

Elle ramène une draperie sur son sein et lève le doigt comme pour dire : *Noli me tangere.*

Eau-forte, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 22. L'AMOUR JOUANT DE L'HAUTBOIS (*sic*) CHAMPÊTRE. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : GUAY, d'après BOUCHER.

N° 23. MARC-AURÈLE. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 24. VASE ANTIQUE. (Améthyste.)

Copie d'un vase antique portant une tête de satyre à la base, et sur la vasque un jeune satyre soutenant Silène, enfant, sur une chèvre. Les anses sont formées de deux serpents.

Eau-forte, signée : GUAY, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 25. CRÉBILLON LE PÈRE. (Cornaline.)

Portrait dans le genre antique.

Eau-forte, signée : VIEN, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 26. LES ARMES DE M. DE CALVIÈRE. (Sardoine.)

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 27. PLATON. (Sardoine.)

Copié d'après l'antique par Guay.

N° 28. L'AMOUR ET L'AME. (Cornaline.)

Un enfant ailé étend la main vers un papillon qu'il cherche à saisir. L'arc et le carquois de l'Amour sont placés contre un autel ardent.

Jolie eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 29. TÊTE DE SATYRE. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 30. LÉDA. (Sardoine.)

Elle est nue, les jambes dans l'eau, et s'occupe à laver le bec et le cou du cygne.

Charmante eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 31. LE PRINCE DE SAXE-GOTHA. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 32. L'AMOUR CULTIVANT UN MIRTHE (*sic*). (Peridot oriental.)

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 33. LE CARDINAL DE ROHAN. (Cornaline.)

C'est le cardinal-prince Louis de Rohan-Guémenée, membre de l'Académie française.

Eau-forte, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 34. L'AMOUR AYANT DÉSARMÉ LES DIEUX, PRÉSENTE LA COURONNE A SON HÉRAUT (*sic*). (Cornaline.)

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 35. JACQUOT, TAMBOUR-MAJOR DU RÉGIMENT DU ROI. (Sardoine.)

Eau-forte, signée : Guay, *del.* — Pompadour, *sculpt.* 1753.

N° 36. BACCHUS ENFANT. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 37. LA COMTESSE DE BRIONNE. (Agathe saphirine.)

Portrait à l'eau-forte, signée : Guay, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 38. ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE. (Cornaline.)

Un centaure saisit Déjanire et la fait asseoir sur sa croupe.

Eau-forte, signée : Vien, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 39. GÉNIE MILITAIRE. (Cornaline.)

Il est appuyé sur un fût de colonne; à ses pieds on voit une massue, des canons, des étendards et l'écusson de la France.

Eau-forte, signée : POMPADOUR, *f.*, BOUCHER, *del.*

N° 40. OFFRANDE AU DIEU TERME. (Cornaline.)

L'amour lui offre des fleurs.

Eau-forte, signée : POMPADOUR, *f.*, BOUCHER, *del.*

N° 41. LE GÉNIE DE LA MUSIQUE. (En bas-relief, sur agate.)

Eau-forte, signée : POMPADOUR, *f.*, BOUCHER, *del.*

Les trois pièces précédentes ont été gravées sur pierre fine par Mme de Pompadour elle-même.

N° 42. L'AMOUR SACRIFIANT A L'AMITIÉ. (Topaze de l'Inde.)

Mme de Pompadour offre son cœur à l'Amour.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 43. LA FIDÈLE AMITIÉ. (Cornaline blanche.)

Une femme à moitié nue et tenant des fleurs, a un masque à ses pieds; un chien la regarde.

Eau-forte, signée : POMPADOUR, *f.*, BOUCHER, *del.*

La pierre a été gravée par Mme de Pompadour.

N° 44. L'AMOUR ET L'AMITIÉ. (Topaze de l'Inde.)

La même femme, à demi vêtue, enlacée par l'Amour dans une guirlande de roses; un masque est à ses pieds.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

Cette pièce est d'une touche vigoureuse, délicate, et d'un coloris très-vif.

N° 45. TEMPLE DE L'AMITIÉ. (Topaze.)

Sur le fronton figure la tour de Pompadour, et entre les colonnes un médaillon porte les initiales entrelacées du roi et de la marquise : L. P.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.* 1753.

N° 46. L'AMOUR DÉCOCHANT SES TRAITS. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 47. TROPHÉE DE JARDINIER. (Jaspe vert.)

Souvenir du portrait de Mme de Pompadour, peinte par Carle Vanloo en jardinière, au château de Bellevue.

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 48. prêtre égyptien. (Prime d'émeraude.)

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 49. l'amour vigilant. (Cornaline.)

Il est debout, il regarde deux colombes; un coq est sur son carquois. Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 50. un chien couchant. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 51. l'amour présentant un bouquet. (Sardoine.)

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 52. cachet du roi. (Cornaline jaune.)

Le succès qu'avait obtenu sa jolie figure ornée du casque de déesse, engagea Mme de Pompadour à se déifier de nouveau. Il fallait étendre pour cela les prérogatives de sa Minerve à quelque chose de plus important que la protection de la gravure; il n'y avait certes pas là de quoi l'embarrasser, et, sans plus chercher, elle s'ingéra de se transformer en protectrice de la France. Elle exprima son idée dans la composition du cachet du roi.

Minerve, sous les traits de Mme de Pompadour, tient d'une main la couronne et l'écusson de France, et de l'autre le sceptre.

Quoique la marquise fût en ce moment à l'apogée de son crédit et de sa puissance, et en amitié réglée avec Marie-Thérèse, qu'elle appelait *Ma belle reine*, et qui lui répondait *Ma petite reine*, Louis XV n'osa employer officiellement ce beau cachet; il se contenta de le faire servir à cacheter ses lettres d'amour.

L'alliance avec Marie-Thérèse, conclue en 1756, presque uniquement par l'influence de Mme de Pompadour, qui popularisait à la fois à Paris le nom et l'*eau* de la reine de Hongrie, devait inspirer un nouveau chef-d'œuvre à la belle artiste; il parut sous le titre de :

N° 53. alliance de l'autriche et de la france. (Bas-relief sur agate onyx.)

La France et l'Autriche, foulant aux pieds la torche de la Discorde et le masque de l'Hypocrisie, se donnent la main sur l'autel de la Fidélité.

Eau-forte, signée : Boucher, *del.* — Pompadour, *sculpt.*

N° 54. L'AMOUR SE REPOSANT SUR LE RÈGNE DE LA JUSTICE. (Sardoine.)

Il est assis et joue du hautbois, appuyé sur un pied de balance.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 55. NAISSANCE DE Mgr LE DUC DE BOURGOGNE. (Bas-relief sur cornaline.)

La France étend les bras vers le nouveau-né comme pour l'adopter, tandis que Pallas, sous les traits de Mme de Pompadour, couvre la France et l'enfant de son égide.

L'affectation que mettait Mme de Pompadour à prêter sa jolie figure aux déesses de ses compositions, fut quelquefois remarquée avec assez de malveillance. Dans cette occasion, la malencontreuse ressemblance produisit un effet détestable. Ses ennemis — et ils étaient nombreux et bruyants — y virent la prétention audacieusement exprimée de diriger les destins de la France, et l'on fit, à ce propos, de bonnes méchancetés. Il faut noter, à ce sujet, que la marquise étant exclue des solennités de famille, elle en mourait de dépit, et qu'elle avait imaginé, puisqu'elle ne pouvait y être admise, de faire supprimer les réjouissances officielles, pour les remplacer par des fêtes de charité dont elle espérait accaparer tout l'honneur. Ainsi elle ordonna, en réjouissance de l'heureuse délivrance de Mme la Dauphine, qu'on mariât toutes les filles nubiles de ses terres, et elle les dota elle-même... aux dépens de l'État.

Eau-forte très-délicate, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.* 1751.

N° 56. PORTRAIT DE Mgr LE DAUPHIN ET DE Mme LA DAUPHINE. (Bas-relief sur sardoine.)

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.* 1758.

N° 57. LE GÉNIE DE LA FRANCE. (Cornaline.)

On retrouve les traits mutins de Mme de Pompadour dans le profil de ce petit génie secouant les palmes de la victoire sur la France.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.* 1758.

Cette gravure et la suivante ont pour but de célébrer la quasi-victoire du duc de Soubise à Lutzelberg, que les Anglais appelèrent une défaite, et de justifier le bâton de maréchal de France, envoyé à cette occasion au héros déconfit de Rosbach.

N° 58. VICTOIRE DE LUTZELBERG. (Cornaline.)

On sent l'embarras de l'auteur dans la composition même de cette

gravure embarrassée, qui consiste en une boule figurant la France posée sur un socle, ornée de palmes.

N° 59. CULTURE DES LAURIERS. (Bas-relief sur cornaline.)

Un enfant nu arrange un laurier dans une caisse aux armes de Mme de Pompadour.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 60. UN CHIEN KING'S CHARLES. (Agate onyx.)

C'est le portrait d'Inès, chien de Mme de Pompadour, qu'Huet a représenté dans son tableau de *la Constance*, gravé par Fessard.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 61. UN PETIT CHIEN. (Bas-relief en camaïeu.)

C'est le portrait de Mimi, chien de Mme de Pompadour, qu'Huet a représenté dans son tableau de *la Fidélité*.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 62. L'AMOUR ASSIS RETENANT UNE COLOMBE. (Cornaline.)

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 63. JARDINIER CHERCHANT DE L'EAU. (Cornaline;)

C'est un enfant tenant une petite clochette au-dessus d'une fleur.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

N° 64. GÉNIE DE LA MUSIQUE. (Agate orientale.)

Un enfant nu, assis, joue de la lyre.

Eau-forte, signée : BOUCHER, *del.* — POMPADOUR, *sculpt.*

Nous venons de passer en revue une collection nombreuse et d'un goût extrêmement varié, mais on ne saurait dire que toutes les pièces dont elle se compose soient également réussies.

Mme de Pompadour semble être un peu contrainte et mal à l'aise dans toutes les eaux-fortes dont le sujet a été tracé par Vien. L'apparence de style et de gravité antique qu'on remarque dans les contours et les attitudes dénoncent les efforts, trop souvent infructueux, d'une main intimidée et toujours hésitante. Mais cette main se rassure et fait merveille lorsque Boucher la guide [1].

1. Cette fraternité artistique entre l'aimable marquise et le peintre des *Grâces*, n'a pas échappé au judicieux auteur de l'*Histoire des Peintres*. En écrivant la vie de Boucher, M. Charles Blanc n'a pas perdu l'occasion de la faire ressortir, et il y a trouvé le motif d'une note substantielle, vive et élégante, qui vaut toute une biographie. (Voir la 29e livraison [école française] de l'*Histoire des Peintres*.)

Tous les sujets éclos de cette aimable et élégante collaboration de la grâce, de la poésie, de l'esprit, de la beauté, de l'imagination, se ressentent des prédilections de la spirituelle marquise pour l'art facile et gracieux du peintre des pastorales de Trianon.

Parmi les eaux-fortes de Mme de Pompadour, celles qui sont exécutées d'après des compositions de Boucher, sont d'un bon effet, d'une touche large, et remarquable par la liberté de la main comme par l'énergie de la pointe.

Le roi raffolait de ces dessins, qui lui paraissaient être ce qu'on pouvait produire de mieux en fait de gravure, et il se montrait fier du talent et de l'habileté de la marquise, comme si la meilleure part de la gloire qu'elle s'attirait par ses œuvres dût rejaillir sur lui et ajouter à la sienne propre. Il prenait un plaisir d'enfant à ouvrir ses portefeuilles en présence des plus grands personnages, qui témoignaient alors un très-grand empressement à en solliciter des épreuves; mais c'était là une véritable faveur rarement accordée, et toujours à bon escient.

Mme de Pompadour n'a jamais donné qu'à dix ou douze intimes une collection complète de ses gravures, et cela explique pourquoi elles sont si rares à trouver réunies aujourd'hui dans le commerce.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

(La suite au prochain numéro.)



NOTES

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU PAPIER

DEUXIÈME ARTICLE [1]

III

REMARQUES HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR QUELQUES FILIGRANES

Nous allons maintenant, comme il a été dit, reprendre analytiquement chacune des figures que nous avons d'avance reproduites sous les yeux du lecteur, ou du moins chaque type distinct, en groupant les variétés autour de ce type.

Le Pot. — Notre premier article offre, sous les N°s 1 et 2, deux variétés de cette figure. Le N° 2 est le plus ancien. Il se trouve dans un traité des monnaies, manuscrit de ma bibliothèque, exécuté à Paris, selon toute apparence, pour un maître de la chambre des Comptes, entre les années 1458 et 1471. La marque est donc antérieure à 1458.

Le N° 1 se voit dans le premier livre écrit en français et publié typographiquement à Paris. Ce sont les Chroniques de saint Denis achevées d'imprimer le 16 janvier 1476 (1477, nouveau style), « en la rue Neufve de Nostre-Dame, devant la grant église; en l'ostel de Pasquier Bonhomme, l'ung des quatre principaux libraires de l'Université. »

Ces deux types présentent ici deux variétés bien distinctes. Nous désignerons le N° 1 sous le nom de pinte, et le N° 2 sous celui de vase. L'un et l'autre, avec le vocable commun de *pot*, s'est perpétué dans la papeterie, comme chacun sait, jusqu'à nos jours. Le papier des *incunables typographiques* reproduit très-fréquemment la pinte, pendant le dernier tiers du XVe siècle, de 1465 environ à 1500. En voici quelques variétés,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts* du 15 mai 1859, pages 222 et suiv.

de cette époque, toutes analogues au N° 1 et toutes distinctes. Le N° 29 [1], page 156, se voit dans le papier employé par Caxton, qui importa l'imprimerie en Angleterre, vers 1474. Le N° 30 [2] provient de la même source. Le N° 31 [3] est le filigrane du papier mis sous presse à Cologne par Johann Guldenschaff, l'un des élèves de Gutenberg; et le N° 32 [4], celui de son confrère : l'imprimeur Conrad de Homborch, qui exerçait vers cette époque dans la même ville. Ainsi, les figures 1, 29, 30, 31, 32, sont à peu près du même temps.

En 1578, Thomas Guillard et Jacques Picart étaient trésoriers-fabriciens de l'église paroissiale de Marbeuf (arrondissement de Louviers). Cette année-là, ils achetèrent à Rouen « par et moyennant la somme de quinze sols, » un registre de papier couvert en parchemin, pour y consigner par écrit les comptes de la fabrique. Ce registre subsiste aux archives de l'église paroissiale de Saint-Christophe de Marbeuf. Dans le filigrane du papier, nous retrouvons (N° 33) [5] la pinte décorée, couronnée et fleuronnée.

Le vase a également, de son côté, accompli sa destinée. Son type primitif (N° 2) est tout à fait élémentaire. Il rappelle la *caldeira* (chaudière) qui joue un rôle si considérable dans le blason espagnol. Une lettre, que je possède, écrite vers 1630 à M. d'Ornano, gouverneur de Tarascon, par un allié ou client de la famille de Grignan-Sévigné, nous montre le vase ayant acquis deux anses, mais encore très-simple (N° 34) [6]. Le voici maintenant (N° 35) dans toute la splendeur du règne de Louis XIV [7]. Le manuscrit de la bibliothèque de Rouen U 112, 81, a été relié vers 1700. Ce filigrane orne le papier des feuilles de garde, qui font corps avec la reliure du volume, et date par conséquent de la même époque [8].

1. Nous reproduisons cette marque d'après la figure donnée par M. Sotheby, *Principia typographica*, t. III, pl. Q^B, fig. 38. — Comparez *La Serna Santander,* t. V, pl. 3, fig. 73.

2. Sotheby, *ibidem*, fig. 37.

3. D'après *La Serna Santander,* t. V, pl. 2, fig. 60, texte, page 5.

4. *Ibidem*, pl. 3, fig. 72. Répétée dans *Jansen*, pl. 16, fig. 172.

5. D'après un dessin gravé sur bois, *Bulletin du Bouquiniste*, du 1er juillet 1858 article de M. Raymond Bordeaux.

6. La partie ponctuée a été restituée : le papier est coupé, dans l'original, à la hauteur où s'arrête le tracé continu des lignes.

7. En 1663, la marque n° 35 se rencontre avec d'autres initiales sur la panse du vase, en Angleterre. (Voyez *Archæologia*, in-4°, 1809, planche 19, figure 17.)

8. On trouvera diverses autres variétés du *Pot*, au xve siècle, dans un ouvrage de l'auteur des *Principia typographica*, et dont voici le titre : *The typography of the fifteenth century, being specimens of the productions of early continental printers, exem-*

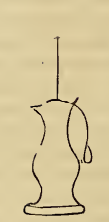
La Licorne. — Nous venons de traiter du *pot*, symbole qui a laissé, proverbialement parlant, une renommée peu poétique. La licorne, au contraire, occupe une place merveilleuse dans la mythologie imagée et dans les traditions tératologiques du moyen âge. La licorne a-t-elle jamais existé ailleurs que dans les *bestiaires*, ces naïves ménageries de la littérature fantastique de nos ancêtres? C'est une question que je ne voudrais pas résoudre, quand même j'aurais autorité pour le faire ; car la négative me condamnerait, chose cruelle, à renier la licorne. « Auprès du champ d'Hélyon, en la Terre Sainte, est le fleuve appelé Marath, très-amer, sur lequel Moïse frappa de sa verge. Il lui communiqua ainsi la douceur, et les enfants d'Israël en burent. De nos jours encore, dit-on, après le coucher du soleil, des animaux venimeux empoisonnent cette eau, de telle sorte que dès lors on n'en peut plus boire de bonne. Mais le matin, aussitôt après le soleil levé, la licorne vient de la mer; elle plonge sa corne dans ledit fleuve et en chasse le venin, afin que les autres animaux puissent y boire pendant le reste du jour. J'ai, moi-même, été témoin du fait que je rapporte. » Ainsi s'exprime Jean de Hesse, dans son Itinéraire à Jérusalem, écrit en latin, pèlerinage accompli l'an 1389, et imprimé en 1486. Aussi, vers cette même date de 1389, la reine de France, Ysabeau de Bavière, en son hôtel royal de Saint-Paul, avait-elle soin de se munir toujours de corne de licorne. Une *épreuve* de licorne, ou fragment de cette corne précieuse, fixé à une chaînette d'argent doré, était attaché notamment à la salière d'or et au gobelet d'or de la reine, afin de préserver sa table des maléfices, du venin ou de l'empoisonnement. Forte comme le cheval, la licorne est blanche comme une jeune fille : elle en a la grâce et la douceur. Lorsque cette bête intrépide est poursuivie par les veneurs, elle résiste à outrance et sa redoutable corne n'épargne ni les chiens, ni les hommes. Mais lorsqu'elle se voit forcée, parfois une Vierge se rencontre dans le bois qu'elle habite : la licorne, alors, rompt la chasse; et, s'agenouillant devant la Vierge, elle incline mollement sa tête en son giron. Plus de résistance : elle se laisse prendre à la main par cette Vierge. Seulement, arrivée là, elle trouve un asile inviolable; et nul gentilhomme n'oserait, en pareil lieu, la saigner et en faire curée.

Voilà ce que l'on racontait, ce que l'on croyait de la licorne. Au XIV[e]

plified in a collection of fac similes from one hundred works, together with their water-marks; arranged and edited from the bibliographical collections of the late SAMUEL SOTHEBY, by his son S. LEIGH SOTHEBY. London, Thomas Rodd, 1845, in-folio, figures. Voy. cet ouvrage aux planches B, C, K, N, P, V et Z.



N° 29, vers 1474.



N° 30, vers 1474.

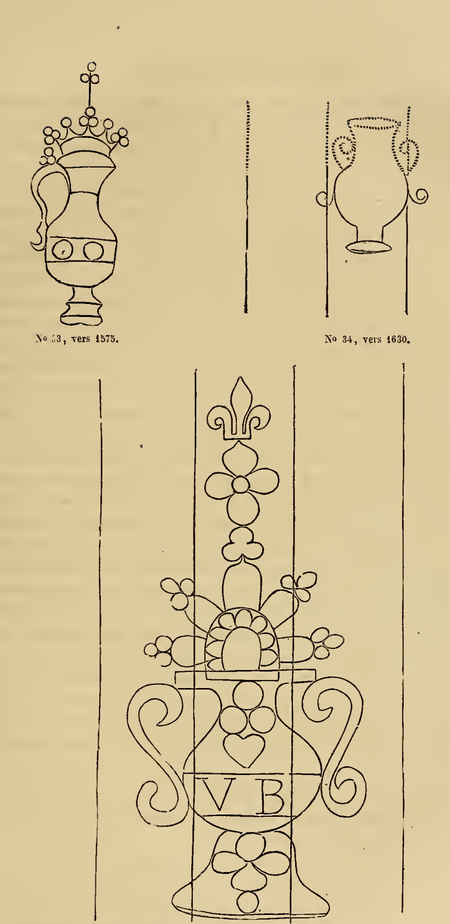


N° 31, vers 1475.



N° 32, vers 1475.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.



No 33, vers 1575.

No 34, vers 1630.

No 35, vers 1675.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.

siècle, le filigrane du papier nous présente d'abord la licorne[1] ou unicorne, en buste et avec la forme du cheval[2]. Telle elle nous apparaît (N° 36) dans les comptes de Zwallow de 1357, aux archives royales de La Haye. Un manuscrit sur papier, écrit à Florence vers 1410, appartient à M. S. Leigh Sotheby. Le filigrane que nous reproduisons d'après lui consiste dans l'hippolicorne, debout (N° 37)[3]. Au XVe siècle en France, c'est une bête douce et qui marche ordinairement d'un pas tranquille. Elle tient toujours beaucoup du cheval; mais elle a une barbe beaucoup plus forte que cet animal, et se rapproche un peu de la famille du bouc. M. de La Fons Mélicocq a vu la tête de licorne dans le papier du nord de la France[4], sous les dates de 1391 et 1440. Le MS. de l'Arsenal 158, *Histoire de France*, écrit de 1411 à 1450, a pour marque d'eau la licorne française, notamment au feuillet 109 et dernier. Une pièce originale datée de 1446, tome IV des manuscrits Legrand[5], à la grande Bibliothèque de Paris, nous montre, pour filigrane, la licorne barbue et *passante*. On a donné ci-dessus deux variétés de ce type. Le premier (N° 3) est tiré du MS. 9669, 2, 2, folio 233 de la même bibliothèque. C'est une relation historique de la conquête ou recouvrement de la Normandie sur les Anglais, écrite vers 1460 et qui a pour auteur Gilles le Bouvier, premier roi d'armes de France. L'autre (N° 4) provient d'un second ouvrage du même auteur, daté quant à l'écriture, de 1465; même dépôt, MS. 9676, 2, a, feuillet 99. Ce même type, avec des variantes infinies, se retrouve dans les incunables xylographiques et typographiques, que les bibliographes donnent jusqu'ici à la Hollande ou à l'Allemagne, et trop généreusement peut-être, à l'exclusion absolue de la France. De ce nombre sont : *L'Apocalypse, la Bible des pauvres, l'Art de mourir, le Cantique des Cantiques* et *le Miroir du salut*. La licorne, imitée des Nos 3 et 4, se retrouve à Utrecht, chez Valdener, dans son *Fasciculus temporum* imprimé en 1480, et dans le *Speculum* de 1483[6]. Elle figure également, d'après M. La Serna Santander, sur les livres imprimés vers la fin du XVe siècle à Cologne[7]. Le dernier spécimen de la

1. *Licorne* vient d'*unicorne* (en latin *unicornis*). L'*u* initial est tombé (comme pour le mot du bas-empire grec *apothèkè*, d'où est venu *boutique*). L'*n* s'est changée en *l*, comme dans *orphanus* qui a fait *orphelin*.

2. D'après Sotheby, *Principia*, t. III, pl. 70, fig. 5.

3. *Ibid.* p. 71, fig. 1.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 234.

5. Pièce 7.

6. Sotheby, *Typographia*, 1845, pl. U, V, X; 6 variétés. *Principia*, 1858, t. III, pl. B, E, F, G, H, M. Q; 13 variétés.

7. *La Serna*, t. V, pl. 2, fig. 36.

licorne, signalé par les historiens des filigranes, se trouve dans les Archives royales de La Haye et date de 1520-21 [1], époque ou période historique signalée par l'avénement du rationalisme et de la réforme.

L'Écu de France et la fleur de lis. — Le symbole dont nous allons parler réclame des développements assez étendus et une attention spéciale. Cette marque, en effet, appartient en propre à la France. Elle porte avec elle un certificat géographique et un cachet de nationalité.

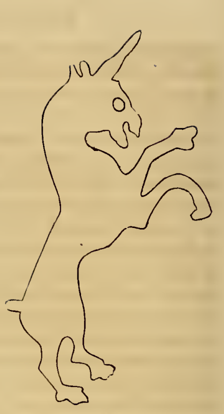
La fleur de lis simple, c'est-à-dire toute seule, avec deux étamines, se montre dès 1366-67, dans le papier des comptes de Wick, à La Haye : N° 38 [2]. Nous ferons observer ici que la fleur de lis simple, à étamines, forme le blason du contre-sceau de Philippe-Auguste, roi de France, sceau fondu ou gravé vers 1180 [3]. Moins riche et sans pistil, mais non moins élégante, on peut voir la fleur de lis (N° 39) du XIVe siècle, dans le MS. français, 9660, Colbert, f° xxxj et *passim*. Ce MS., daté de 1381, contient le journal de Jean Lefèvre, évêque de Chartres et chancelier de Louis Ier, duc d'Anjou. Vers 1389, un type analogue (N° 40) nous est offert par le MS. du British-Muséum à Londres, *Caligula*, D, 111, f° 121; et, de plus petite dimension, par les Archives de La Haye [4]. Notre N° 7 ci-dessus se rapporte à cette filiation, et doit prendre en ce lieu son rang chronologique. Ce spécimen (n° 7) est emprunté à l'armorial du hérault Berry, recueil infiniment curieux et inédit, MS. du roi, 9653, 5, 5, acquis de Colbert. Il se trouve notamment au feuillet 134 du volume. L'armorial du hérault Berry, présenté par l'auteur au roi Charles VII, a été exécuté de 1454 à 1460. La fleur de lis seule, plus petite (N° 41) que les précédentes, se remarque dans le *Ludovicus Pontanus de Roma*, incunable du XVe siècle [5]. Plus petite encore et déformée (n° 42), elle marque le papier de *l'Apocalypse* [6].

La fleur de lis, il est vrai, appartient à toute l'Europe, même comme symbole héraldique. Ornée de pistils, on la voit à Florence dès le XIIIe siècle. L'Allemagne, l'Angleterre, la multiplient sous nos yeux, en tout temps et à chaque pas. Cette objection ne manquera pas de se présenter à l'esprit des sceptiques, des pyrrhoniens et des *gallophobes*, car il en

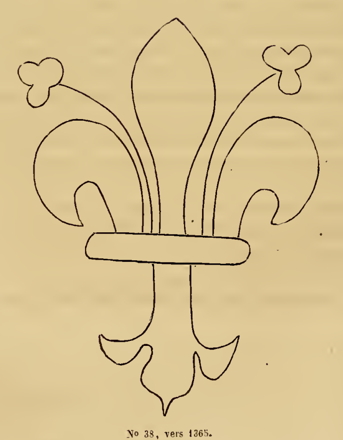
1. *Principia*, t. III, p. 72.
2. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 38.
3. Voy. la dissertation très-curieuse de M. Léon de Laborde ; *Les fleurs de lis héraldiques et les fleurs de lis naturelles ; Revue Archéologique*, *1852*, p. 355 et s.
4. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 38, texte et fig. 2.
5. *Ibidem*, pl. O, fig. 14.
6. *Ibidem*, pl. C, fig. 3.



No 36, vers 1357.

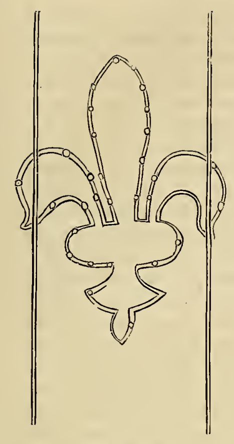


No 37, vers 1410.

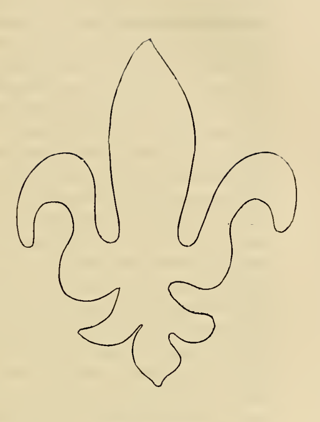


No 38, vers 1365.

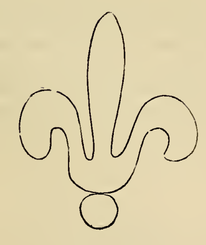
FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.



No 39, vers 1381.



No 40, vers 1389.



No 41, vers 1475.



No 42, vers 1475.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.

est au delà de la frontière française, parmi nos très-chers confrères en archéologie. Mais voici venir une suite de filigranes, qui se lie à la série des fleurs de lis simples. Cette suite se compose d'*écus à trois fleurs de lis, posées* 2 *et* 1 (comme l'on dit en termes de blason), *et surmontés de la couronne royale de France.* Cette suite va se montrer dans les mêmes pays et dans le même emploi que la série précédente.

L'écu de France, avec un F pendu à la pointe, se manifeste dans un MS. qui paraît provenir de l'abbaye de Saint-Denis, et qui contient un abrégé des grandes chroniques de ce monastère. Ce filigrane a été reproduit ci-dessus N° 9. Le texte qui le fournit a dû être écrit après 1418, vers 1430[1]. Les incunables imprimés du xve siècle présentent de très-nombreuses variétés de ce même filigrane[2]. Le MS. le plus ancien de la chronique du hérault Berry, 9676, 1 *a*, écrit vers 1459, offre l'écu reproduit par nous sous le N° 9, mais avec un C au lieu d'F. Le N° 10 provient d'un MS. de Bourgogne, daté de 1470, qui fait actuellement partie de la bibliothèque grand-ducale de Hesse, à Darmstadt, où j'ai vu et copié cette figure en 1854. Les N°s 5 et 8 offrent deux variétés nouvelles du N° 9. L'un et l'autre est emprunté au MS. de Rouen, U, 112/81, écrit à Chaillot, près Paris, en 1471. Le N° 5 se trouve au f° 241 du manuscrit. Il a une perle au-dessous du fleuron médian, sur le cercle de la couronne, et ne porte point de lettre. Le N° 8 est pris du feuillet 115. Il n'a point de perle au cercle et porte l'F. L'écu de France à trois fleurs de lis se remarque dans un incunable sans date intitulé : *Saliceto de salute corporis*, exemplaire de lord Spencer, à Londres[3]. Il a été employé par Caxton[4] et par les imprimeurs de la fin du xve siècle, à Cologne[5].

Pour compléter cette artillerie d'arguments tirés de la fleur de lis, faisons marcher actuellement l'arrière-train des fleurs de lis de France, combinées avec divers symboles. M. Sotheby nous exhibe plusieurs spécimens de la fleur de lis de France, brisée ou surmontée, dans l'écu même, d'un lambel, trois pendants; ce qui pourrait indiquer la ville capitale, et mieux un point quelconque des États appartenant aux ducs d'Orléans, durant le xve siècle, à partir de Charles le Poëte. Au-dessus, on remarque la croix de la Passion, avec les trois clous du crucifiement. Nous

1. Sur l'origine de ce ms., voy. la *Chronique de Jean Chartier, etc.* ; édition in-16, 1858, t. I. Notice du fragment D, p. XLVIJ et LVJ.
2. Sotheby, *Typographia*, pl. I, K, L, V ; 8 variétés. *Principia*, pl. P, p. 43 et *passim*.
3. *Ibid.*, *Principia*, t. III, pl. du P, fig. VI.
4. *Ibid.* QA, fig. 5.
5. La Serna Santander, t. V, pl. 2, fig. 61, reproduite par Jansen, t. I, pl. 17, fig. 229.

reproduisons le premier et le plus net de ces spécimens sous le N° 43. M. Sotheby déclare l'avoir trouvé dans un rôle de la tour Londres [1], daté de Charing, le 8 mars 1413. L'autre (N° 44), déformé, provient, dit le même écrivain [2], d'un *Speculum* incunable de Harlem.

M. Sotheby présente le filigrane que nous reproduisons sous le N° 43, comme étant d'origine étrangère à la France. Il nous le montre dans des incunables également *étrangers* et sans date. Le fait suivant peut servir à contrôler ces assertions. Il peut aider aussi à éclaircir, sur ce point, la question de date et d'origine. Le type 43 se trouve dans un document original français et daté de 1467 : manuscrit Legrand, t. IV, pièce 65. Plusieurs autres pièces subséquentes, françaises et datées, du même volume, présentent également le filigrane N° 43.

Notre N° 45 retrace la fleur de lis sur le dauphin, c'est-à-dire le blason du dauphin de France. Cette figure appartient à l'ouvrage de M. Sotheby, qui l'a gravée [3] d'après deux sources : 1° sous la date de 1426-27, dans les livres de comptes de Harlem, en Hollande; 2° sous la date 1432, d'après le MS. autographe de R. Thornton, de la cathédrale de Lincoln : A 1, 17. Le dauphin et la fleur de lis, régulièrement écartelés dans un écu et surmontés d'une couronne de prince, ont reçu dans cette série notre N° 46. Cet exemple est emprunté au papier de Caxton [4].

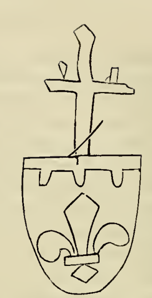
Notre N° 6 se compose de la fleur de lis posée sur les initiales J. B. Ce filigrane, avec plusieurs autres, sert de marque au papier du MS. de Rouen, U, 112/81, f° 236, écrit à Chaillot, près Paris, en 1471, et contenant la chronique de Jean Chartier. Nous reproduisons scrupuleusement, sous le N° 47, une autre variété publiée par M. Sotheby [5]. On y remarque l'addition d'une couronne princière, ou mieux, de grand vassal [6].

Qu'il nous soit permis d'ajouter un dernier exemple (N° 48) pour terminer ce chapitre. On y voit la fleur de lis servant de cimier à un écusson sur lequel est écrit le mot *Lile*. Cette orthographe a de quoi donner à réfléchir, quand il s'agit du XVe siècle. Le nom de cette ville, en latin *Insula*, s'écrivait généralement *Lisle* et plus tard, avec l'apostrophe : *L'Isle*. *Lille*

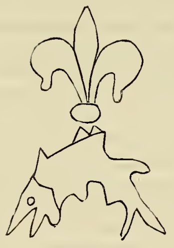
1. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 35, fig. 1 et planches QA, fig. 3 et page 36.
2. *Ibid.* planche B, fig. 1.
3. *Ibid.*, p. 38.
4. *Ibid.*, pl. QA, fig. 7.
5. *Ibid.*, t. III, p. 32, fig. 1.
6. La figure placée entre les deux lettres ressemble à une ancienne note de plain-chant. Ce doit être, dans l'original, le complément inférieur de la fleur de lis. Comparez N° 6. M. Sotheby annonce (*ibid.*, p. 39) qu'il a retrouvé ce même type dans un livre imprimé à Paris en 1475, et dans l'*Aretinus* d'Oxford, 1479.

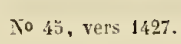


N° 43, vers 1413.

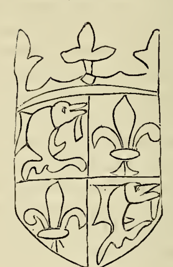


N° 44, vers 1470.

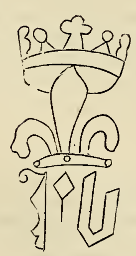




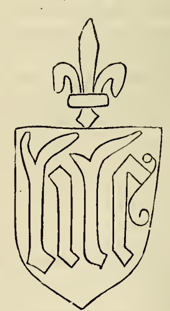
N° 45, vers 1427.



N° 46, vers 1480.

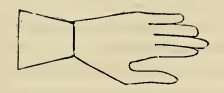


N° 47, vers 1475.



N° 48, vers 1470.

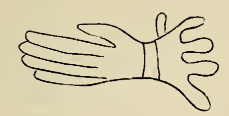
FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.



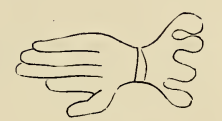
No 49, vers 1332.



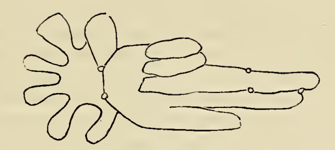
No 50, vers 1440.



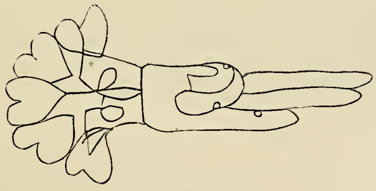
No 51, vers 1476.



No 52, vers 1470.



No 53, vers 1475.



No 54, vers 1475.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.

est très-moderne. Joignez à cela que le mot *lis* se dit en anglais *lily,* en allemand *lilie,* et sans doute, en flamand du xve siècle, *lile*, ou quelque chose d'approchant. Cependant, je me range volontiers sur ce point à l'opinion de M. Sotheby, qui a reconnu dans ce très-curieux spécimen le symbole, semi-héraldique et semi-littéraire, comme on voit, de la ville de *Lille*[1].

Le Gant. — Voyez N° 11. Le papier sur lequel j'ai calqué ce filigrane porte une enquête, écrite de 1426 à 1429, dans l'Orléanais et probablement à Baugency[2]. M. Sotheby a publié, entre autres, quatre variétés de ce type, que nous reproduisons après lui. Le N° 49 provient d'un livre de comptes de La Haye[3], daté de 1432. Le N° 50 est en original à la tour de Londres, lettre autographe de l'évêque de Bath[4], de 1433 à 1443. Les N°s 51[5] et 52[6] ont été fournis par la *Bible des Pauvres,* exemplaire Wilks; les N°s 53[7] et 54[8], par d'autres incunables de la même époque. Le gant, ou la main, avec laquelle il semble avoir été volontairement confondu, se retrouve en outre et très-fréquemment dans la papeterie du xve siècle[9].

Les armes de l'abbaye de...? — Le tracé que nous avons inséré, N° 12, de ce filigrane, est reproduit d'après une empreinte fort nette et très-claire. L'effigie originale se voit au f° 244 (pris par le verso) du MS. 9669, 2. 2, *Recouvrement de la Normandie,* par Berry le hérault, écrit vers 1460. Au xve siècle, beaucoup de villes et communautés tant civiles que religieuses, qui furent plus tard régulièrement pourvues d'armoiries, n'en avaient pas encore. Les unes y suppléaient par des symboles religieux, moraux, hagiographiques ou allégoriques, mais non héraldiques. D'autres avaient recours à l'expression littéraire[10]. Le lecteur en a sous

1. Sotheby t. III, p. 42. — Pour éclaircir ce point d'archéologie, j'ai eu recours à l'obligeance et aux lumières de M. Pajot, érudit très-distingué, de Lille. La réponse de cet antiquaire a fait évanouir tous mes doutes, et me confirme définitivement dans l'adoption de ce symbole comme étant bien, au xve siècle, le symbole de la ville de Lille.
2. Voy. *Chronique de Cousinot,* 1859, in-16, p. 469.
3. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 8, fig. 1.
4. *Ibid.* fig. 3.
5. *Ibid.*, t. III, pl. T, fig. 2.
6. *Ibid.*, f° 3.
7. *Ibid.*, pl. M, fig. 13.
8. *Ibid.* pl., N, fig. 29.
9. *Ibid.*, *Principia*, t. III, p. 54; *Typographia*, pl. A, C, K, P, V, X, Z; 14 variétés.
10. De là vient que plusieurs villes, Montargis entre autres, dont le blason remonte

les yeux, dans le N° 48, un premier exemple. Le mot ou nom de la ville de Lille en Flandre s'y combine, par rapport à la pratique antérieure, comme expression symbolique, avec une fleur de lis. Dans le N° 12, la crosse, passée en pal derrière l'écu, nous annonce une abbaye. Il existait au moyen âge, dans le diocèse de Troyes, ville de papeterie, une abbaye de filles de l'ordre de Cîteaux, appelée en français l'abbaye de Jardin-lez-Pleurs[1]. En latin, cette maison se nommait *Jardinum;* ablatif de lieu : *Jardino.* Tel est le mot qui paraît écrit sur l'écu du N° 12[2]. Ce monastère de



No 55, vers 1475.

femmes, il est vrai, dès 1403, fut uni, à cause de l'insuffisance de ses revenus, à l'abbaye des Cisterciens de Jouy. Mais les bâtiments conventuels paraissent avoir subsisté jusqu'au XVIIIe siècle, et *Bois-Jardin* figure encore dans la carte de Cassini, sur cet emplacement, comme un moutier en ruine. La rivière des Anges ou de Pleurs passe à Jardin-lez-Pleurs, et pouvait alimenter un moulin. Les moines de Jouy possédaient-ils en ce lieu, à la date de 1460, une papeterie? Je rappellerai à ce sujet que les

au XVe siècle, ont reçu ou *conservé* des lettres (telles que l'initiale M pour Montargis) dans leurs armes. Le blason de Montargis fut réglé en 1427, après le siége de la ville, victorieusement soutenu contre les Anglais.

1. Lez *(latus)* ou près Pleurs, village de l'arrondissement de Sézanne (Marne).

2. La première syllabe, avec l'abréviation, ferait *Jar*, et la seconde, avec l'abréviation, ferait *dino*.

Cisterciens de Clairvaux étaient, dès le XIII[e] siècle, propriétaires et administrateurs de scieries, de teintureries, etc., dans la vallée de l'Aube. Au surplus, je soumets respectueusement à la critique cette conjecture, en reconnaissant tout le premier combien cette hypothèse me paraît à moi-même incertaine, du moins jusqu'à plus ample informé.

Quoi qu'il en soit, cette effigie, dont la tournure et le dessin me semblent essentiellement français, se rencontre très-fréquemment dans la période ultérieure (après 1460) du XV[e] siècle. La Serna[1], Jansen[2], Sotheby[3], l'ont successivement reproduite, sans l'expliquer. Les images qu'ils en donnent sont tellement confuses, en effet, qu'elles n'offrent, pour la plupart, qu'un grimoire inintelligible et indéchiffrable. Quelques-unes, cependant, peuvent servir à reconnaître l'identité de l'effigie représentée. Le N° 55 est la copie de l'une de ces reproductions faites par M. Sotheby[4], d'après un *Ars moriendi* incunable, exemplaire Pembroke. Le même auteur signale en outre cette marque dans un exemplaire d'Eusèbe, imprimé à Utrecht par Ketelaer et Leempt en 1474[5], et dans le *Fasciculus temporum* de Valdener, également à Utrecht, 1480[6]. M. de La Serna le montre à Cologne[7] et en Hollande dans la même période[8].

1. Tome V, pl. 2 et 3.
2. Tome I, pl. 16 et 17.
3. *Typographia,* pl. B, K, O, P, X, Aa; 7 variétés: *Principia,* t. III, pl. G, I, O, Q.
4. *Principia,* t. III, pl. Q, fig. 2.
5. *Principia,* t. III, p. 41.
6. *Ibid.,* pl. Q.
7. Tome V, pl. 2, fig. 59; répété par Jansen, t. I, pl. 16, fig. 197.
8. La Serna, t. V, pl. 3, fig. 90; répété par Jansen, t. I, pl. 17, fig. 214.

VALLET-VIRIVILLE.

(*La suite prochainement.*)

HERRERA LE VIEUX

L'école espagnole a de plus grands peintres que Herrera le Vieux; elle n'en a peut-être pas qui ait exprimé aussi bien que lui le génie de la race, le caractère du pays où il est né et du temps où il a vécu. Sans doute, ce n'est qu'un artiste secondaire, et son œuvre appelle la discussion; mais, en examinant de près l'histoire des autres écoles, on voit, par plus d'un exemple que, à l'heure où les maîtres puissants, toujours en quête de l'idéal, marchent dans l'absolu et l'universel, les talents inférieurs, retenus au sol par leur infirmité même, se maintiennent ordinairement plus près des réalités contemporaines et reproduisent avec une naïveté plus entière l'accent particulier, l'intime physionomie du milieu social qui les influence. Leur œuvre n'est ni éternel ni sublime; mais ils lui impriment à leur insu un cachet historique, et, du bout de leur pinceau, ils se racontent eux-mêmes et écrivent les mémoires de leur temps.

Herrera le Vieux, dont le nom seul a une tournure farouche et inquiétante, est, sous ce rapport, une des personnalités les plus curieuses de l'art espagnol. Le tableau dont le Louvre s'est récemment enrichi nous est un prétexte pour étudier cette étrange figure, et nous profitons de l'occasion qui nous est offerte pour dire, sur le compte de l'auteur de *Saint Basile,* le peu que nous avons pu apprendre. Qui le croirait? Francisco de Herrera, celui qu'on a surnommé *El Viejo* pour le distinguer de ses fils, est né en pleine Andalousie, à Séville : ce sombre génie, ce furieux peintre a grandi dans cet heureux pays où, s'il en fallait croire les faiseurs de romances, tout serait poésie, enchantement et lumière. Ainsi, — et ce détail paraît contredire notre théorie, — il s'est développé aux rayons de ce soleil qui allait bientôt faire resplendir avec Murillo la fleur amoureuse de l'école sévillane.

Mais le XVIe siècle devait durer à Séville plus que partout ailleurs : lorsque Herrera vint au monde, en 1576, l'Andalousie était très-bonne catholique, et le temps n'était pas encore venu de cet art attendri, de cette dévotion galante, de ces gloires lumineuses où Murillo extasie ses Vierges

pâmées. L'art ne riait pas avec les choses du ciel : le mystique Luis de Vargas, mort en 1568, avait laissé à Séville des œuvres d'un sentiment profondément religieux, et entre autres, à l'église San-Pablo, *le Christ marchant au supplice*, cette page austère devant laquelle les condamnés venaient dire leur prière suprême, et que le langage populaire avait surnommé *El Cristo de los azotados*, le Christ des flagellés ou des fouettés. Vargas avait laissé en outre, pour continuer son enseignement, un élève, Luis Fernandez, dont les tableaux sont fort rares, mais qui, à l'exemple de son maître, paraît avoir essayé d'associer dans son style mixte le génie de l'Espagne, encore un peu timide, avec la fierté de l'école romaine. A l'époque où Herrera put prendre le pinceau, l'atelier de Luiz Fernandez était le plus fréquenté de Séville : là, venaient, quoique inégaux par l'âge comme ils le devaient être par la renommée, Andres Ruiz de Sarabia, le chartreux D. Francisco Galéas, les frères Castillo, Francisco Pacheco, qui fut le maître de Vélasquez, et tant d'autres dont l'histoire a oublié les noms : c'est à cette porte hospitalière que vinrent frapper Herrera et son frère Bartolomé.

Toutefois, si l'atelier de Fernandez était d'abord demeuré fidèle aux patientes traditions du XVIe siècle, un jour arriva où le pinceau du maître commença à s'enhardir. Le progrès ou du moins le changement des idées le voulut ainsi : d'autres causes contribuèrent puissamment à cette révolution ; ce furent l'influence des méthodes employées chez Fernandez et la nature des travaux dont il fut chargé. On ne faisait pas que des tableaux dans son école : on y apprenait aussi les larges procédés de la fresque ; Fernandez passait surtout pour habile dans la peinture à la détrempe, et il multipliait ainsi sur des toiles grossières des décorations improvisées. Ses élèves l'aidaient dans ce travail, et l'on sait que l'un d'eux, Pacheco, a souvent enluminé de vives couleurs des écussons et des étendards de fête. Herrera était son ami : peut-être travailla-t-il avec lui en 1598 aux peintures décoratives du pompeux catafalque élevé, dans la cathédrale de Séville, en l'honneur de Philippe II, qui venait de mourir. En tout cas, il grandit au milieu de jeunes gens qui peignaient vite, et en travaillant à côté d'eux il acquit cette facilité de pinceau, cette aisance de la main qui furent, il faut bien le dire, la moitié de son talent.

Remarquons aussi que ces libres procédés d'art s'accordaient à merveille avec l'impatiente nature de Herrera. Les biographes espagnols, qui peut-être exagèrent un peu, font du peintre de Séville le moins sociable de tous les hommes, un rude compagnon dont l'état normal aurait été la colère. A les entendre, Herrera est un héros de brusquerie et de violence. Il avait eu la fantaisie de se marier; mais il fut, dans sa famille, un si

difficile personnage, qu'il ne put garder auprès de lui ni enfants, ni disciples, ni amis. C'était à qui fuirait le farouche artiste : il ne resta bientôt plus dans sa maison qu'une vieille servante, et nous verrons tout à l'heure comment il sut utiliser son zèle.

Toutefois, ce furieux n'en était pas moins un vrai peintre, et toute l'Andalousie ne tarda pas à être informée de son mérite. Sauf le portrait, qu'il abandonnait volontiers à son frère Bartolomé, il peignait tous les genres et avec un succès égal. On a de lui des paysages, des natures mortes, des tableaux de salle à manger, des intérieurs de taverne pleins d'ivrognes querelleurs, et surtout des peintures religieuses. Les églises de Séville et les couvents des environs s'enrichirent des productions de son infatigable pinceau. Il fit, pour San-Francisco, *l'Invention* et *l'Exaltation de la Croix*; pour les sœurs de Sainte-Inès, une *Sainte Famille* et *la Descente du Saint-Esprit :* il peignit à fresque la voûte de l'église de Saint-Bonaventure; mais son œuvre capitale est la grande page dont il décora les murailles de Saint-Bernard, *le Jugement dernier*, sombre sujet qui, mieux que tout autre, convenait à sa sombre fantaisie.

Nous n'avons jamais entendu la messe à Saint-Bernard de Séville, et nous serions fort en peine si l'on nous demandait notre opinion personnelle sur le chef-d'œuvre de Herrera; mais, plus heureux que nous, d'autres ont fait ce lointain voyage, et leur autorité peut ici nous venir en aide. « *Le Jugement dernier*, dit l'un de ces touristes, est un témoignage authentique du savoir profond de Herrera dans l'anatomie, et prouve jusqu'à quel point il portait la correction du dessin, le grand art de la composition, le contraste des figures, l'équilibre de ses groupes si bien pyramidés, l'accord des teintes et demi-teintes, la magie de la couleur... Il faut voir ce tableau pour juger la beauté de l'auréole au milieu de laquelle apparaît le Tout-Puissant entouré des apôtres; la majesté de Saint-Michel; l'effet que produisent les réprouvés, qui, remplis de douleur et de confusion, couvrent leur visage et vont être précipités dans le gouffre, tandis que les bienheureux respirent le bonheur et le plaisir[1]. » Et cette vaste composition est, paraît-il, peinte avec une vaillance singulière, un brio entraînant, une audace merveilleuse : partout s'y montre la certitude, et aussi la témérité du décorateur.

C'est que Herrera n'oublia jamais ce qu'il avait appris chez Luis Fernandez : loin de là, sa pratique emprunta toujours quelque chose à la liberté des procédés décoratifs. A en croire la tradition, il dessinait avec des roseaux grossièrement taillés, et, pour peindre, il employait d'énormes

1. F. Quilliet, *Dictionnaire des Peintres espagnols :* 1816, p. 155.

brosses, instruments qui paraissaient encore trop délicats et trop lents à sa main impatiente. C'est alors qu'il appelait sa vieille servante, non pour lui demander des conseils comme Molière à Laforest (Herrera n'eut jamais besoin des conseils de personne), mais pour qu'elle vînt l'aider à ébaucher ses tableaux. « Cette femme, dit M. Viardot, prenait les couleurs avec des brosses d'étoupes et les étendait sur la toile, à peu près au hasard ; avant qu'elles fussent sèches, Herrera continuait le travail et formait de ce chaos des draperies, des membres, des figures. [1] »

Telle est la légende : j'ai dû la reproduire; mais il va de soi que je laisse au lecteur indépendant le droit de la rejeter ou de l'admettre. Pour moi, sans vouloir contester d'une manière trop précise un fait que j'ignore, je serais tenté de croire que si, par aventure, Herrera a pu avoir recours une fois à un procédé aussi hasardeux, il n'en fit point une application fréquente et systématique. Il n'était pas le moins du monde l'homme de ces pratiques malsaines. Les libres allures de Herrera ont sans doute été mal comprises, et ce brave ouvrier aura été calomnié par les miniaturistes timides, par les rêveurs mystiques. Les peintres qui ne peignent pas — et l'on n'ignore point qu'il y en a toujours eu beaucoup — jugent mal ceux de leurs confrères qui savent se servir du pinceau. N'a-t-on pas dit d'Eugène Delacroix qu'il peignait avec un balai ivre, et n'a-t-on pas trouvé le mot charmant? Sitôt qu'un artiste sait un peu son métier, on l'accuse de le savoir trop. Quant à Herrera, nous pouvons dire que les traditions partout répétées ne sont en aucune façon confirmées par les tableaux que nous avons pu voir de sa main, tels que ceux de l'ancienne galerie espagnole, et ceux qui, comme le *Saint Pierre*, du cabinet de M. W. Stirling, et *le Christ devant les Docteurs*, de la collection de M. Edward Stephens, ont été exposés à Manchester en 1857. Enfin, il nous est également impossible de retrouver la trace de la collaboration de la servante de Herrera, dans le *Saint Basile* qui, de l'aveu général, est une des œuvres les plus caractéristiques du maître, et qui, à ce titre, méritait pleinement l'honneur que lui a fait la direction de nos musées en le plaçant dans les galeries du Louvre [2].

Le *Saint Basile dictant sa doctrine* appartient, par le sujet, au monde mystérieux de la théologie, et par l'exécution, aux réalités de la vie quotidienne. La partie supérieure de la composition a le ciel pour théâtre,

1. *Notice sur les principaux peintres de l'Espagne*; 1839, p. 192.

2. On sait que ce tableau faisait partie de la collection du maréchal Soult. Mis en vente en 1852, il ne monta qu'à 12,000 francs, et ne fut pas adjugé. Il a été compris depuis dans les cinq tableaux acquis des héritiers du maréchal, au prix de 300,000 fr.

tandis que les personnages du premier plan vivent et marchent sur la terre. Le président de l'assemblée réunie par Herrera dans ce cadre où il a voulu rester calme, mais où il paraît si tumultueux encore, saint Basile, est assis, entouré de docteurs et de saints : les uns écoutent ses paroles, les autres écrivent, comme sous sa dictée, et consignent sur de lourds registres les points principaux de son enseignement. Sinistre dans son vêtement blanc et noir, l'évêque de Césarée est coiffé d'une haute mitre qui échancre sa silhouette anguleuse sur un ciel bleuâtre et pâle. Ce ciel, singulièrement exigu, semble avoir été économisé à dessein par Herrera, qui n'a, du reste, qu'un goût médiocre pour les tons clairs. Au-dessus de la tête du saint évêque plane la colombe symbolique, qui lui murmure à l'oreille des mots mystérieux; tout autour sont groupés des chérubins aux têtes maladives et laides, et des anges qui, soutenus de petites ailes, volent dans une atmosphère rougeoyante comme si elle se coloriait du reflet lointain d'un sanglant incendie. Saint Basile, austère, menaçant, l'œil illuminé d'un éclair que Goethe, s'il eût été peintre, eût volontiers prêté à son Méphistophélès, semble dicter non une doctrine de tendresse et de mansuétude, mais un implacable code de terreur et de proscription. Autour de lui, et bien dignes de lui servir d'acolytes, sont saint Dominique, qui créa l'Inquisition, l'évêque d'Osma, saint Bernard, et, plus bas, de simples moines, tous diversement attentifs à la parole qui tombe, brûlante, des lèvres de saint Basile.

Quelques-unes de ces figures sont vraiment extraordinaires, surtout celle de ce terrible religieux qui, enfoui dans son froc blanc, se tient à droite du saint et écrit avec furie sur un grand livre à tranches rouges. Rien de lugubre comme sa tête décharnée, qui semblerait morte si la vie n'éclatait pas dans son œil sombre et dans le rictus de sa lèvre exsangue. Tous ces personnages se détachent les uns des autres par un vivant relief; excepté le moine blanc, ils sont d'une carnation chaude et hâlée; et l'on croit voir, sous ces peaux brunes, courir le sang impétueux des colères méridionales. Les chairs, les étoffes, les accessoires, tout est peint d'un pinceau emporté, mais pourtant sûr de lui, avec une maestria qui trahit le calcul même dans la verve, et qui, si elle exagère, garde une conscience très-nette de son exagération voulue. Ajoutons — est-il besoin de le dire? — que tout n'est pas également sincère et respectable dans cette exécution inutilement violente. Les têtes, inventées comme à plaisir, sont dessinées avec une liberté quelque peu impertinente; elles vivent, mais d'une vie fiévreuse et factice qui ne doit rien à l'exactitude du détail, à la vérité de la lumière : partout le parti pris éclate avec évidence. Sous ce rapport, le *Saint Basile* est l'œuvre d'un artiste qui joue avec son art, et qui se com-

plaît dans les tumultes du pinceau comme d'autres en recherchent les mignardises. Caravage et tous ceux qu'on croit excessifs sont des prodiges de sagesse auprès de Herrera ; mais, je le répète, rien dans tout cela n'est donné au hasard. Les fonds sont préparés avec méthode et de telle sorte que les personnages s'enlèvent avec le plus de vigueur possible ; les tonalités puissantes des vêtements sont combinées de façon à lutter harmonieusement avec les chairs; enfin tout atteste, dans le *Saint Basile*, de longues études antérieures sur les lois de la coloration et une certitude absolue dans le maniement de l'outil. Tel qu'il est, l'ensemble se présente à nous avec un caractère de réalité fantasque qui fait du tableau de Herrera une œuvre singulièrement originale.

Le défaut de cette peinture si vaillante et, en un sens, si personnelle, c'est l'excès de force déployée en un sujet qui méritait d'être traité avec plus de calme. Saint Basile assurément n'était point timide, et ce père de l'Église a prêché des doctrines qui, très-hardies en son temps, le paraîtraient encore assez aujourd'hui pour le compromettre aux yeux des juristes modernes; mais, si ardent qu'il fût dans ses sermons contre les heureux du monde, ce révolutionnaire mitré avait l'esprit de charité, la douceur chrétienne, et ce n'était pas, je veux le croire, le démoniaque enfiévré qu'Herrera nous représente. Bien moins redoutables aussi furent sans doute les docteurs et les évêques qui tiennent compagnie à saint Basile. Évidemment le but est, ici, dépassé; la religion, poussée à ces violences, cesse d'être la religion. S'imagine-t-on l'effet que devait produire ce tableau alors qu'il était placé dans quelque église de Séville, à cette heure incertaine où le jour baisse et où, avides de tendresse, les femmes cherchent le silence attiédi des chapelles solitaires? Quels rêves inquiets ces pauvres âmes devaient emporter au sortir de l'église; quelles sinistres visions devaient attrister leurs nuits amoureuses!

Quoi qu'il en soit, à une époque où la violence était le tempérament naturel du pays, on ne jugea point de ces choses comme nous le faisons aujourd'hui. Chacun se déclara satisfait, et j'ai quelque raison de croire que le *Saint Basile* obtint l'approbation complète de l'ancien condisciple de Herrera, Pacheco, qui, depuis 1618, avait reçu du saint office la mission délicate d'examiner les tableaux au point de vue de l'orthodoxie, et de faire, pour bien dire, la police de la peinture. Aussi, et quoique Herrera eût donné à quelques-uns des héros de l'Église des physionomies patibulaires et presque caricaturales, les moines de Séville ne trouvèrent pas les portraits trop chargés, et se gardèrent bien de crier à la calomnie.

Mais si Herrera vécut toujours en bonne intelligence avec le clergé, il paraît avoir eu maille à partir avec l'autorité civile. Le fait qui donna lieu


Herrera le Vieux pinx.

à ces difficultés est raconté par les biographes de la manière la plus vague et la moins satisfaisante. Nous sommes toutefois obligé de le répéter, tout en mettant le lecteur en garde contre les exagérations de la légende. Herrera n'était pas seulement un peintre : il avait appris à graver sur métaux et il s'exerçait, à ses moments perdus, à inciser dans le cuivre des effigies ou des sujets de caprice. Ce talent lui devint fatal. Par je ne sais quelle aventure, il se trouva compromis, non sans doute parce qu'il avait fait de la fausse monnaie, mais plus vraisemblablement parce qu'il avait transgressé à son insu l'une des lois, toujours compliquées, qui régissaient la fabrication des médailles. Ce qui est certain, c'est que Herrera fut poursuivi. Les Jésuites lui vinrent alors en aide : ils lui offrirent un asile dans leur couvent de Sainte-Hermenégilde, où il se tint longtemps caché. C'est à cette occasion qu'il peignit, pour le maître-autel de l'église, le saint protecteur du couvent, toile importante qu'on cite parmi les chefs-d'œuvre de l'artiste. Le tableau venait d'être achevé lorsque Philippe IV, traversant Séville en 1624, visita le monastère, admira beaucoup la peinture du maître-autel, et demanda le nom de l'auteur. On lui raconta alors l'aventure de Herrera, et le bon roi proféra à cette occasion des paroles qui sont diversement rapportées par les historiens, mais dont le sens était que le talent est une garantie de vertu, et qu'un habile homme ne saurait faillir. Cette belle morale sauva Herrera, qui put dès lors sortir de l'asile où il s'était prudemment confiné.

Le peintre garda aux Jésuites une longue reconnaissance, et travailla souvent pour eux. C'est à leur prière sans doute, et pour orner un de leurs couvents, qu'il aura peint ce tableau de *l'Ange gardien*, dont l'original ne nous est pas connu, mais dont la gravure est conservée au Cabinet des Estampes. Herrera avait adopté franchement le symbolisme que les mystiques du règne de Philippe IV avaient mis en honneur. Dans ce curieux tableau, il a représenté un jeune membre de la Compagnie de Jésus pieusement agenouillé devant un ange; le néophyte tient son cœur dans la main et paraît le donner au céleste envoyé, dont la mission est sans doute de parcourir le monde pour recueillir les cœurs fidèles, car il en a sous le bras une corbeille toute pleine. Lui-même il tient à la main un autre cœur qu'il élève vers le ciel, où rayonnent, au milieu d'une gloire entourée de chérubins, le mystérieux monogramme du Christ et les trois clous de la passion. Une symbolique aussi grossière enlève toute valeur d'art à cette œuvre, qui n'est d'ailleurs qu'une production assez mal venue de la dévote imagerie du XVII[e] siècle [1]. Mais la composition est profondément

1. Nous avons le regret de dire que cette planche compose à elle seule l'œuvre de

espagnole, elle est bien dans l'esprit du temps et aussi dans le caractère de Herrera; la figure de l'ange surtout est tout à fait dans sa manière : il l'a revêtu d'une cuirasse à l'antique et chaussé de sandales comme un soldat romain. Si bien que, malgré ses grandes ailes, le céleste messager n'est pas d'un aspect très-rassurant. Je ne sais ce qu'en penserait le lecteur; mais, pour nous, il ne nous conviendrait pas d'être surveillé de si près par un ange aussi militaire.

On le voit, Herrera le Vieux mettait la force partout, la tendresse nulle part. Il en fut durement puni : lorsque, en quittant le couvent de Sainte-Hermenégilde, il rentra dans sa maison silencieuse, il ne trouva à son foyer que tristesse, amertume et trahison. Sa femme lui avait donné trois enfants, et tous trois lui devinrent bientôt une occasion de mélancolie. L'aîné, celui qui, à cause de la couleur de ses cheveux, avait été surnommé *El Rubio*, mourut jeune. La fille de Herrera aurait pu se rapprocher de son père en deuil et le consoler; mais comme elle était dévote, elle l'abandonna, et se retira dans un couvent. Il restait au vieil artiste un fils qui, né en 1622, paraissait avoir hérité de son talent et aussi de son violent caractère. Celui-là, les biographes le connaissent bien : c'est Herrera *El Mozo*, ou le Jeune. Il s'était fait peintre aussi; mais, soit qu'il trouvât dans son père un maître un peu rude, soit qu'il ait eu un extrême désir de visiter Rome, il quitta un beau matin la maison paternelle : l'histoire ajoute qu'il ne s'embarqua pas à l'aventure, et qu'il eut la précaution d'emporter « tout l'argent » de Herrera le Vieux. Assurément une excursion en Italie a de quoi tenter une imagination ardente; mais, dévaliser son père pour payer les frais du voyage, c'est acheter bien cher le plaisir d'étudier les grands maîtres[1].

Le vieil Herrera, trahi, abandonné, ruiné, comprit alors peut-être les bénéfices de la douceur, et se repentit de n'avoir pas su mieux aimer ses enfants. Il lui restait son indomptable énergie, son acharnement au tra-

Herrera le Vieux au Cabinet des Estampes. On sait que le peintre de Séville a gravé quelques eaux-fortes, et entre autres une grande composition qu'il avait peinte pour les religieux de la Merci. Mais la Bibliothèque n'en possède pas une épreuve. Pour tout ce qui touche à l'art espagnol, notre collection nationale est d'une indigence dont les travailleurs s'attristent et s'étonnent.

1. Herrera *el Mozo*, après avoir longtemps vécu en Italie, revint s'établir à Séville : comme son père, il peignit tous les genres, mais il a surtout fait des tableaux de salle à manger, et, il était particulièrement habile à peindre des poissons, ce qui lui fit donner par les Italiens le surnom de *Il Spagnolo degli pesci*. Lorsque, en 1660, on fonda à Séville une académie de peinture, Herrera *el Mozo* en fut nommé président en même temps que Murillo. Il est mort à Madrid en 1685.

vail et la protection des corporations religieuses, toujours assidues à employer son pinceau; mais sa maison était déserte, et lorsqu'il n'eut plus personne à maltraiter, il se trouva seul. Il se hâta de terminer les travaux qu'il avait entrepris à Séville et entre autres les quatre grands tableaux de l'archevêché (1647); il mit en ordre ses affaires, infiniment simplifiées par la fuite de son fils, et bientôt après il alla se fixer à Madrid (1650). On assure qu'il y travailla encore; toutefois l'âge commençait à appesantir sa main, et l'on allait peut-être l'oublier, lorsqu'il mourut en 1656. Comment oserait-on médire de la colère, lorsqu'on songe que le furieux Herrera a vécu quatre-vingts ans?

A l'heure où s'éteignait le vieux peintre andaloux, l'école sévillane était transformée, et lui-même il avait été l'un des plus ardents promoteurs de cette évolution féconde. Enfant, il avait connu l'art dans cette période hésitante où le seizième siècle allait finir et où les imitateurs de l'école romaine, faisant parler à l'Espagne un idiome qui n'était pas le sien, demeuraient encore fidèles à l'étude rigoureuse de la forme, au fin détail du modelé, à l'expression naïve du sentiment religieux. L'un des premiers, Herrera commença à faire bon marché des méthodes patientes, et, peut-être trop peu soucieux du dessin, il apprit à ses admirateurs, à ses élèves, à peindre d'un pinceau plus large et plus brave. Chez lui, et c'est là la singularité de son talent, nulle trace d'imitation italienne; nulle concession faite à l'art du passé. Herrera peint selon la loi violente de son tempérament natif, et, dans ses qualités comme dans ses défauts, il est tout à fait espagnol. Il a cherché le caractère, l'accent, la virilité, et quand il a trouvé ce qu'il cherchait, il a exagéré ses mérites au point de devenir, pour les timides, une occasion de surprise et presque de scandale. Pour arriver à l'affranchissement de l'école de Séville, Herrera n'a rien négligé et il s'est surtout préoccupé du coloris. L'harmonie est certainement un de ses rêves, et c'est dans les tons intenses et riches qu'il la poursuit de préférence : il néglige volontiers les nuances claires; il évite les verts tendres, il élimine les roses; mais il est éclatant dans ses sombres combinaisons où dominent les bruns rouges, les teintes violacées, les noirs transparents et ces tonalités, vigoureusement exquises, qui font songer aux tentures de cuir de Cordoue. Sous ce rapport, Herrera le Vieux montre le chemin à l'un des plus grands maîtres de l'art. Ne trouvez-vous pas en effet que l'auteur du *Saint Basile* tempère sa puissante coloration par l'emploi de ces gris blonds ou chauds, qui sont comme les premiers bégaiements du splendide langage que va parler Velasquez?

PAUL MANTZ.

UNE AIGUIÈRE ITALIENNE

EN ARGENT REPOUSSÉ

Dès les premiers jours de la Renaissance, à l'heure où l'art rajeuni sortit de son long sommeil, toutes les industries qui façonnent l'or, la pierre ou l'ivoire, se réveillèrent à la fois. A côté des révélateurs de l'idée nouvelle, groupe mystérieux formé surtout de trois individualités puissantes, Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, c'est-à-dire la grâce, la divinité, la force; à côté de ces géants, toute une phalange d'apôtres ardents contribuait à disperser la doctrine, à répandre le goût en le forçant à pénétrer dans tous les rangs de la société par son application aux choses usuelles, dès lors ennoblies, élevées par l'art au-dessus du niveau vulgaire.

En effet, pour les maîtres de cette glorieuse école du XVI[e] siècle, nulle des manifestations de la pensée ne pouvait être indifférente, pourvu qu'elle revêtît la forme du beau. Qu'importe à leurs yeux qu'on cisele le marbre ou le métal, qu'on pétrisse l'argile ou la cire, qu'on formule des statues ou des bijoux, qu'on couvre les murs des édifices ou la surface des vases : fresquiste, sculpteur, orfévre, potier, tailleur de pierres ou de bois, quoi que l'on soit, quelque titre qu'on se donne, si l'on a reçu l'étincelle du génie, ils vous reconnaissent pour être de leur famille.

Et ceci n'est point une supposition ; en énonçant ce fait, nous ne cédons point au désir de critiquer les tendances étroites de notre temps, et la vaniteuse prétention d'une classification bizarre qui, séparant les artistes en deux camps, les patriciens et les plébéiens, reconnaît les titres des uns et des autres non pas au mérite, mais à la nature de leur travail.

A la Renaissance, aucune de ces pauvretés n'afflige l'esprit. Raphaël abandonnait volontiers ses méditations sublimes pour songer aux progrès de la céramique, et sa main crayonnait les esquisses destinées aux faïenceries de Pesaro et d'Urbin. Michel-Ange, fatigué des lenteurs de la fresque et de la résistance du marbre, employait ses loisirs à tordre l'ivoire dans les dernières souffrances du Christ.

Benvenuto Cellini, parlant du lis composé pour madonna Porcia Chigi, ou du vase ciselé pour l'évêque de Salamanque, ne s'en montre pas moins fier que des statues de bronze commandées par François Ier. La modestie n'était pas la suprême vertu de notre artiste, et pourtant il mettait une ardeur égale à travailler sur les dessins du Fattore, ou sur ses propres compositions. Enfin dans le livre curieux où il raconte lui-même les événements de sa vie aventureuse, il prend le titre d'orfévre avant celui de sculpteur.

Qu'est-ce qu'un titre pour de tels hommes? Rien, si la perfection du talent ne vient le justifier. Ils le sentaient tous, parce qu'ils sentaient aussi des juges autour d'eux. Animés d'une noble émulation, marchant côte à côte, ils se jalousaient parfois, mais sans se mépriser, et en respectant les moyens choisis par chacun pour arriver plus sûrement au but.

L'apparition d'une œuvre nouvelle de la Renaissance est donc toujours une bonne fortune pour les curieux et pour la critique. La pièce que nous allons décrire a, par son importance et les noms qu'elle rappelle, un intérêt tout particulier.

C'est une buire en argent repoussé de 33 centimètres de hauteur dont le bassin offre un diamètre de 68 centimètres; comme on le voit ces proportions indiquent un des rares spécimens de la grande orfévrerie du XVIe siècle, de celle qu'on appelait, dans le langage du métier, *la grosserie*. Doit-on attacher à cette dénomination une intention malveillante? Nous ne le pensons pas, même abstraction faite de l'examen des objets repoussés existant dans les musées ou chez les curieux; en effet, si, dans un accès de mauvaise humeur, Cellini adresse une épithète injurieuse aux ouvrages de Lucagnolo de Jesi, l'orfévre en renom de la ville de Rome, il se montre pourtant empressé de rivaliser avec cet artiste en exécutant aussi un vase de grande dimension sur lequel il se plaît à faire assemblage de petits animaux, de feuillages « et de masques aussi beaux qu'on puisse les imaginer. »

Or, si l'on cherche à se rendre compte des motifs qui ont empêché la plupart de ces œuvres, et entre autres celles de Benvenuto, de parvenir jusqu'à nous, on arrive facilement à comprendre que des pièces gigantesques, d'une énorme valeur intrinsèque et par conséquent d'une ressource commode dans les crises si fréquentes à cette époque de guerres et de dissensions civiles, étaient vouées à une destruction imminente.

Giuseppe Boschini [1], d'acord avec il Giovio [2], n'hésite pas à signaler la

1. *Sopra due piatte dipinte in majolica, lettera al ch. sig. Giuseppe Mayr.*
2. *Vita d'Alfonso.*

fonte de la belle orfévrerie du duché de Ferrare comme l'une des causes du perfectionnement de la majolique du temps d'Alphonse Ier : « E quì, un bel tratto d'Alfonso. Oppresso egli dagl' impegni delle guerre che dovette sostenere, non volendo debilitare i suoi popoli, diminui le proprie spese, prese denari a prestito, impegnò le cose più preziose, comprese quelle della duchessa, *e levò via,* dice il Giovio, *tutti gli ornamenti delle credenze, e della mensa, e cominciò a usar vasi, e piatti di terra, ma tanto più honorati quanto egli eran fatti per la mano e industria d'esso principe, che cercava per quel modo, acquistar fama più tosto di viver parcamente, e con masseritia che d'aver riposta un gran quantità di danari.* » Et chose singulière, ce passage qui explique si bien pourquoi les objets d'art, susceptibles de se transformer en monnaie, ont disparu, à la Renaissance, presqu'au moment où la grande orfévrerie venait de les créer, ce passage semble avoir été emprunté par Saint-Simon[1], pour l'appliquer à l'une des phases de notre histoire ; selon le chroniqueur, Louis XIV, harcelé par les guerres, las d'imposer ses peuples, fit fondre sa précieuse argenterie et voulut y substituer un service en terre émaillée ; son exemple fut suivi par les grands qui, eux aussi, se *mirent en faïence,* et contribuèrent ainsi au développement de cette industrie en France.

Revenons au monument dont nous donnons la figure, afin qu'on en apprécie mieux la valeur artistique ; les deux noms qu'il révèle suffiraient à le faire ranger parmi les œuvres hors de ligne dont les musées sont fiers de s'enrichir. Sur la face de l'aiguière, comme au centre du plateau, on remarque d'abord l'écu d'or aux tourteaux de gueules, insigne des Médicis ; le vase a donc été fait pour orner les dressoirs de l'un des membres de cette famille illustre, à laquelle les arts ont dû tant d'encouragements. Le fond du bassin est entièrement occupé par une mêlée bruyante ; des monstres marins, centaures pour la partie antérieure, poissons anguiformes pour le reste, s'attaquent et se disputent la possession de nymphes, dont les cris, les gestes désespérés expriment la douleur et l'effroi. A la vigueur, à la correction du dessin, à l'audace des poses, à la science anatomique déployée dans ces figures multiples, soulevant de lourdes masses, se poursuivant l'insulte à la bouche, il est impossible de ne pas reconnaître une des compositions de Polydore de Caravage.

On sait ce que fut ce maître ; chassé de sa ville natale, à l'âge de dix-huit ans, par la misère et le besoin de se créer des moyens d'existence, il vint à Rome préparer et servir le mortier destiné aux fresques du Vati-

1. Mémoires. t. VII, ch. XIX, p. 207.



PLATEAU D'UNE AIGUIÈRE ITALIENNE DU XVI[e] SIÈCLE

can. Mis en contact habituel avec cette phalange glorieuse vouée volontairement à l'expression de la pensée de son chef ; éclairé par les œuvres gigantesques qu'il voyait éclore sous ses yeux, Caravage sentit se révéler en lui une vocation irrésistible pour l'art. Grâce aux leçons de Jean d'Udine, aux encouragements de Raphaël, il put bientôt s'écrier : *Anch' io son pittore!* Le pauvre gâcheur de mortier concourut à orner ces parois qu'il avait enduites ; il eut à son tour la gloire d'exécuter des imitations de bas-reliefs sous les pages immortelles du divin maître.

Polidoro Caldara de Caravage fut, parmi les artistes de la Renaissance, l'un de ceux qui poussèrent le plus loin l'admiration de la forme ; une étude profonde de l'antique et de la nature l'entraînait à chercher la ligne et à dédaigner les ressources de la couleur ; le *chiar' oscuro*, le *sgraffito*, furent ses genres de prédilection. On comprend, dès lors, combien il était apte à dessiner les cartons de la grande orfévrerie, les scènes mouvementées, expressives, comme celles que nous avons sous les yeux.

Mais, si l'on se plaît à mettre un nom connu, justement estimé, sur cette composition, combien n'aimerait-on pas à connaître l'habile interprète qui a su faire passer dans le métal la conception du dessinateur ! En effet, et cette pièce le prouve une fois de plus, au XVIe siècle, le respect de l'art était poussé si loin dans toutes les branches, qu'on aurait eu honte de traductions approximatives ; l'honneur de répéter un maître imposait le devoir d'une sorte d'assimilation à sa manière, à sa touche, à sa pensée. Marc-Antoine, c'est Raphaël tenant le burin ; ici nous voyons comment Polidoro Caldara aurait lui-même martelé le métal. Quel élan parmi ces centaures, quels coups ils frappent, comme leurs bras entrelacés se tordent en suprêmes efforts ; quels regards menaçants, quels cris farouches, et combien on sent la crainte impuissante de ces femmes enlevées dans les bras des uns, rejetées sur la croupe des autres, et vouées en victimes à la brutalité des vainqueurs ! la touche large et magistrale n'a rien qui tente le travail difficile et patient ; c'est celle d'un pinceau moelleux ou d'un crayon hardi.

Dans ces conditions, et en l'absence de monuments signés qui puissent faire reconnaître à leur burin les plus habiles orfèvres de la Renaissance, il ne reste plus qu'à se lancer sur l'océan des conjectures pour accoler un nom probable à cette œuvre éminente. Ici quelques indices nous serviront au moins de boussole et nous montreront une route sinon sûre, au moins séduisante.

Libre de tout engagement par la mort de Raphaël en 1520, et par l'achèvement du palais papal, Caravage put se livrer à des travaux particuliers jusqu'au siége de Rome en 1524. Ruiné à la suite du sac de cette

ville, il dut se retirer à Naples, puis à Messine, où il fonda deux écoles qui prospérèrent jusqu'à sa mort survenue en 1543.

La splendide aiguière reproduite ici, indique bien l'époque d'efflorescence correspondant au pontificat de Léon X et à la haute fortune des Médicis. On pourrait même supposer que notre monument a été exécuté pour Jules de Médicis, gouverneur de Florence, et pape à son tour sous le nom de Clément VII. Une certaine probabilité vient appuyer ces dates. Benvenuto Cellini reconnaît aux orfévres romains une supériorité marquée dans l'emploi et l'exécution de la feuille d'acanthe, moins ornemanisée, plus sévère que celle des Florentins. Or, ce qui frappe dans le monument placé sous nos yeux, c'est la perfection de tout ce qui constitue l'accessoire du sujet; la frise courant autour du plateau est un chef-d'œuvre de délicatesse; mais par la modestie du relief, elle se subordonne aux figures appelées d'abord à captiver l'attention; quelques amours semés de distance en distance pour soutenir le rinceau et en rompre la monotonie, sont les seuls enjolivements de l'ornementation; on n'y voit ni mascarons, ni chimères, ni ces coquets renflements de fleurons ou de feuilles, nécessaires dans une composition toute de fantaisie, superflus lorsque la figure a manifesté sa suprême puissance.

Nous sommes donc dans le premier quart du XVIe siècle, au moment où l'influence directe de la chapelle Sixtine, des Loges et de la Farnésine dominait le goût public et la pensée des artistes. En tenant compte des éloges qu'une juste admiration arrache à Benvenuto Cellini, en faveur du « vaillant homme Lucagnolo de Jesi, » l'élève de l'habile Santi, ne pourrait-on reconnaître ici l'une des œuvres de cet orfévre?

Qu'importe, au surplus? Anonyme ou signée, la pièce n'est pas moins admirable. Comme historien, nous eussions aimé à lui trouver une origine certaine; comme juge, sa perfection suffit pour nous la faire placer au premier rang parmi les monuments de la grande orfévrerie.

Les arts doivent des remerciements à l'homme de goût qui, après s'en être rendu acquéreur pour la conserver au pays, a bien voulu la laisser reproduire et publier dans ce recueil. Cet amateur éclairé n'a point de prédilection spéciale pour tel ou tel genre de curiosité; meuble ou bijou, bronze ou tableau, vases ou gemmes, il prise tout ce que le talent a su vivifier; ouvrage antique ou moderne, grec, romain, français ou du Céleste-Empire, il offre à tout ce qui est digne d'étude un asile dans sa riche collection, et il ne craint pas de l'ouvrir quand il peut fournir une occasion nouvelle de rappeler quelques grands noms et de montrer à tous une œuvre exquise.

ALBERT JACQUEMART.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Nous complétons ici, comme nous l'avions annoncé, la liste des objets d'art choisis par la commission de la loterie, à l'Exposition de 1859 :

NOMS DES ARTISTES.	NUMÉROS DU LIVRET.	SUJETS DES TABLEAUX.
Allain (Mlle Pauline).......	30	L'Offrande à Flore.
Anastasi................	46	Canal de Delft (Hollande).
Appian................	70	Retour de Morat. Dessin au fusain.
Appian................	72	Retour du Marché. Dessin au fusain.
Auvray................	3,061	Portrait de femme. (Terre cuite.)
Aze...................	95	Ribéra montrant à deux alchimistes espagnols comment il fait de l'or.
Baron (Stephen).........	140	La Gardeuse de Chèvres.
Bernier (Camille)........	245	Rochers près de Plougastel.
Boulanger (Rodolphe)....	347	Les Rahias (pâtres arabes).
Brissot................	421	Attelage agenais.
Castan................	515	Une Mère allaitant son enfant après le bain.
Chaigneau..............	539	Paysage (étude).
Chassevent.............	565	La Balayeuse.
Chintreuil..............	608	La Mare aux biches.
Colin (Gustave)..........	666	Une Ferme près de Fécamp.
Cornilliet (Jules)........	685	Le jour de la Fête-Dieu.
Couder (Alexandre)......	709	Nature morte.
Debay....... (sculpture)	3,181	Le Petit Vendangeur. (Terre cuite.)
Devers....... (id.)	3,194	L'Italie (buste en terre cuite émaillée).
Dusaussay..............	967	L'Étoile du Berger.
Guérard (Amédée).......	1,362	Vive la Fermière!
Guérard (Amédée).......	1,361	Une Messe du matin à Monterfil.
Gugnon (Mlle Louise)... .	1,367	Corbeille de fruits.
Gugnon (Mlle Louise).....	1,368	Faisans et Perdrix rouges.
Hagemann (Godefroy de)..	1,388	Paysage (le Printemps).
Hautier (Mlle Eugénie)...	1,417	Nature morte.
Hillemacher (E.-E.)......	1,510	Molière consultant sa servante.
Hintz..................	1,520	La rade de Cherbourg (vue prise sur le quai Napoléon).

NOMS DES ARTISTES.	NUMÉROS DU LIVRET.	SUJETS DES TABLEAUX.
Jeanron	1,611	Départ pour la pêche de nuit.
Kehren (J.)	1,660	Le Bon Pasteur.
Kluyver	1,668	Vue prise à vol d'oiseau de la ville de Haarlem.
Laffitte	1,700	Maison de garde, près de Villerville.
Landelle	1,754	Les deux Sœurs.
Lapierre	1,769	Vue de la pièce d'eau des carpes à Fontainebleau.
Leleux (Mme Armand)	1,926	Une Matinée au XVIIIe siècle.
Lorsay (Eustache)	1,362	Vive la Fermière !
Luminais	2,049	L'épave.
Marlet (J.)	2,089	Étalon du dépôt impérial de Napoléon-Vendée.
Mathieu (Auguste)	2,118	Transept de la cathédrale d'Ulm.
Meuron (Albert de)	2,158	Une Mare dans les Alpes.
Morin	2,214	Les Trameuses. Environs de Rouen.
Ouvrié (Justin)	2,288	La Meuse à Dordrecht. (Aquarelle.)
Idem	2,289	A La Haye. (Aquarelle.)
Pascal (A.)	2,318	Écureuil poursuivi (intérieur de forêt)
Poinsot	2,485	Le Pont du Gard.
Roussin	2,644	Le Masque de papier.
Salmon	2,690	Récolte de Pommes de terre.
Schopin	2,732	Corbeille de Fruits.
Segé	2,758	Chardons et Graines.
Suau	2,811	Attributs de chasse. (Pastel.)
Thiollet	2,836	Un Verger en Normandie.
Véron	2,935	Ruines de Grœtz.
Viollet-Le-Duc	2,987	Souvenir de Sicile.

RECOMPENSES ACCORDÉES PAR LE JURY A LA SUITE DU SALON DE 1859.

Officier de la Légion d'Honneur : M. Muller, peintre d'histoire.

Chevaliers : MM. Norblin, peintre d'histoire, Mathieu, idem; Palizzi, peintre de paysage et d'animaux; Daubigny, paysagiste; Charles Lefebvre, peintre d'histoire; Duval-Le-Camus, idem; Bouguereau, idem; Barrias, idem; Knaus, peintre de genre; Plassan, idem; Baron, idem; Chavet, idem; Fromentin, idem; Charles Leroux, peintre de marine;

Farochon, sculpteur; Aimé Millet, idem; Loison, idem,

Jules François, graveur;

Soulange-Teissier, lithographe.

SECTION DE PEINTURE. — *Rappel des médailles de 1re classe.* MM. Fortin, Daubigny, Knaus, Bézard.

Médailles de 1re classe. MM. Breton, Fromentin, Armand Leleux.

Rappel des médailles de 2e classe. MM. Laugée, Heilbuth, Laemlein, de Curzon, Roux, Boulanger, Roche, Timbal, Guillemin, Brion, Richter, Leroux.

Médailles de 2e classe. MM. Rigo, Belly, Hamman, Janmot, Leighton, Bonheur.

Rappel des médailles de 3e classe. Mme Browne; MM. Brendel, Devilly, Toulmouche, Plassan, Marquis, de Knyff, Compte-Calix, Busson, Rivoulon; Mlle Thévenin; M. Mazerolle; Mme Besnard, née Vaillant.

Médailles de 3e classe. MM. Lévy, Achenbach, Caraud, Lechevallier-Chevignard, Ulman, Deneuville, Boulangé, Delaunay, Pasini, Baudit, Janet-Lange, Berchère.

Mentions honorables. Mlle Allain; MM. Allemand, Aubert, Bonnat, Brissot; Mme Becq de Fouquières; MM. Chrétien, Clere, Cock, Coroenne, Crauk, Decaen; Mme Gaggiotti-Richards; MM. Gassies, Glaize, Grenet, Grisée, Grolig, Hanoteau, Herbsthoffer, Hintz, Housez, Hubner, Job, Jumel, Ten-Kate, Lalaisse, Lamorinière, Lobrichon, Mary, Marquerie, Merle, Meynier; Mlle Morin; Mme la comtesse de Nadaillac; MM. Papeleu, Perrachon, Pina, Protais; Mme Robelet; MM. Rothermel, Ruiperez, Sain; Mme Schneider; MM. Tabar, Valerio, Villevieille.

SECTION DE SCULPTURE. — *Rappel des médailles de 1re classe.* M. Loison.

Médailles de 1re classe. MM. Mathurin Moreau, Allasseur.

Rappel des médailles de 2e classe. MM. Gumery, Schroder, Grabowski, Farochon, Marcellin, Maindron.

Médailles de 2e classe. MM. Begas, Crauk, Carpeaux, Salmson.

Rappel des médailles de 3e classe. MM. Oliva, Chabaud, Borrel, Le Bourg, Travaux.

Médailles de 3e classe. MM. Lepère, Truphême, Varnier, Eude, Aizelin, Ponscarme.

Mentions honorables. MM. Badiou de La Tronchère, Bangillon, Barthélemy, Brian, Carrier de Belleuse, Chatrousse, Chevalier, Clère, Cocheret, David, Delabrière, Deunbergue, Durand, Fabisch, Franceschi, François, Fumière, Grandfils, Hébert, Kaltenheuser, Lanzirotti, Lavigne, Moignez, Morel-Ladeuil, Poitevin, Prouha, Roubaud, Valette, Watrinelle.

SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE. — *Rappel des médailles de 1re classe.* MM. Blanchard, François, Lassale, lithographe; Mercury.

Médaille de 1re classe. M. Keller.

Rappel des médailles de 2e classe. MM. Bridoux, Gaucherel, Girardet (Ed.), Girardet (Paul), Girard, Salmon, Soulange-Teissier, lithographe; Weber.

Médailles de 2e classe. MM. Bal, Eichens.

Rappel des médailles de 3e classe. MM. Aubert, lithographe; Laurens, lithographe; Lavieille, Alphonse Leroy, Varin.

Médailles de 3e classe. MM. Jouannin, Joubert, Sirouy, Valerio.

Mentions honorables. MM. Bertinot, Carey, Chevron, Constantin, Fleischmann, Gibert, Lehnert, Levasseur, Manceau, Martinet, Pichard, Riffaut, Saunier, Staug, Sulpis, Thomas, Verswyvel, Wacquez, baron de Wismes.

SECTION D'ARCHITECTURE. — *Rappel des médailles de 1re classe.* MM. Garnaud, Verdier.

Médaille de 1re classe. M. Tetaz.

Rappel des médailles de 2e classe. M. Denuelle.

Médailles de 2e classe. MM. Thomas, Hénard.

Rappel des médailles de 3e classe. M. Trilhe.
Médailles de 3e classe. MM. Villain, Moll, Mauss.
Mentions honorables. MM. Arangoïti, Reiber, Schmitz.

A la liste qu'on vient de lire, nous ne croyons devoir ajouter aucun commentaire. Nos lecteurs le savent déjà : parmi les noms couronnés, deux surtout, ceux de MM. Daubigny et Fromentin, ont éveillé dans la foule qui assistait à la distribution des récompenses, les applaudissements les plus chaleureux et les plus sympathiques. Le jury de la section de peinture a d'ailleurs dignement rempli son office; les trois premières médailles sont justement distribuées, et la *Gazette des Beaux-Arts* trouve dans ces choix heureux une confirmation, presque inespérée, des opinions qu'elle avait émises. Toutefois, on a peut-être appris avec quelque surprise que l'auteur du *Marabout de Sidi-Brahim*, M. Devilly, n'était pas digne d'une seconde médaille. Et qui sait si, de son côté, le très-habile graveur, M. Alphonse Leroy, qui rend à l'art élevé de si sérieux services, ne méritait pas une récompense meilleure?

Le jury de la section de sculpture a évidemment été moins heureux. Nous ne voulons pas discuter les œuvres exposées par MM. Bégas, Crauk, Carpeaux et Lepère; mais la vérité nous oblige à dire qu'ils n'ont pas à se plaindre de l'indulgence de leurs juges. L'Académie est une bonne mère : elle aimera toujours mieux ses enfants que les enfants des autres.

Et maintenant que le Salon a fermé ses portes, il nous reste à réparer quelques omissions, à demander grâce pour quelques oublis. Si attentif qu'on soit à sa tâche, on ne peut tout voir et tout signaler dans une confuse mêlée de quatre mille œuvres d'art. On nous permettra donc — sans vouloir recommencer le compte-rendu de l'Exposition — de citer parmi les peintures remarquables à diverses raisons, la *Jeune fille portant un sistre*, de M. Gabriel Tyr, un peintre austère qui recherche le modelé dans sa plus exquise finesse. Un vif accent de couleur étincelait dans la *Sainte Macre,* de M. Crespelle, grande toile religieuse commandée par M. Adolphe Moreau, pour l'église de Fère-en-Tardenois. Il aurait fallu s'arrêter un instant devant l'étrange tableau d'un jeune peintre anglais, M. Leighton, le *Comte Pâris et Juliette.* M. Leighton a un sentiment très-distingué et très-dramatique. Un sincère éloge est dû aussi à l'un des maîtres de la peinture anecdotique, M. Jacquand, qui a montré, dans son *Pérugin* et dans son *Guillaume le Taciturne,* les qualités solides de son heureux pinceau; pareille réparation doit être faite à MM. Charles Giraud et Schlesinger, toujours délicats et spirituels dans leurs compositions élégantes.

Les paysagistes auraient aussi le droit de se plaindre de quelques oublis. C'est une faute assurément que de n'avoir pas parlé de M. Harpignies et surtout de sa *Vue prise aux environs de Nevers,* page d'une rare finesse et d'une transparence parfaite. Dans un paysage monotone, mais très-vrai, M. Haussoullier a montré un soin extrême à dessiner la forme des branches et des feuilles. M. Papeleu est toujours le peintre exact des landes mélancoliques. Quant à M. de Tournemine, il a une manière brillante de voir l'Orient et de le peindre, qui n'appartient qu'à son pinceau plein d'esprit et de lumière.

Les bustes de M. Brunet, le groupe si expressif de M. Bartholdi, l'élégant bas-relief de M. Demesmay, les gracieux portraits si doucement taillés dans le marbre par M. Pollet, sont également des œuvres qui ne méritaient pas d'être omises. D'autres oublis seront sans doute reprochés à la *Gazette des Beaux-Arts;* quelques-uns seulement sont volontaires. Au surplus, les Expositions solennelles ne sont pas la seule occa-

sion qui soit offerte à l'art et à la critique de se quereller ou de se rendre justice. Que les impatients se rassurent donc, et que tout le monde nous pardonne.

LIVRES D'ART

Collection archéologique du prince Pierre Soltikoff. Horlogerie. Description et iconographie des instruments horaires du xvie siècle, etc.; *par* M. Pierre Dubois, etc. *Paris, librairie archéologique de* Didron; 1858. *In-4°; figures.*

Depuis que le Musée Du Sommerard est devenu public, la collection de M. le prince Soltikoff occupe aujourd'hui, si je ne me trompe, dans son genre, le premier rang. Elle se compose à peu près exclusivement, comme jadis celles de MM. Du Sommerard et Debruge-Duménil, d'objets du moyen âge et modernes, soit européens, soit orientaux.

Le possesseur de ce riche écrin, M. le prince Soltikoff, ressemble aussi à M. Du Sommerard par deux points : le premier consiste dans le zèle libéral et hospitalier avec lequel il ouvre ses galeries aux amateurs et aux archéologues; en second lieu, M. de Soltikoff se préoccupe particulièrement de l'intérêt historique et scientifique qui s'attache à ces séries de meubles rares et précieux. La description méthodique de ces monuments, aujourd'hui réunis dans les mains du même propriétaire, serait une œuvre du plus grand mérite et d'une évidente utilité. Le livre qui fait l'objet de cet article offre un commencement de réalisation de cette heureuse pensée.

M. le prince Soltikoff a confié l'exécution de ce premier catalogue à M. Pierre Dubois, horloger de profession, homme instruit dans l'histoire de son art et déjà connu par diverses publications sur cette matière.

L'ouvrage est accompagné de vingt planches in-4°, gravées, avec beaucoup de soin et de talent, par MM. Saunier et Riester, d'après les dessins de M. A. Racinet. Ces vingt planches représentent en tout trente-neuf monuments, tous du xvie siècle, ou, (par exception), de la période suivante. Ces meubles précieux forment deux catégories principales. On peut distinguer dans ce nombre, premièrement, sept horloges à pied, que nous appelons aujourd'hui cartels de cabinet ou petites pendules; la seconde classe se compose de trente-deux montres portatives.

Sous le rapport de l'utilité pratique, et surtout usuelle, ce sont là de vieilles machines que la science et l'industrie modernes ont singulièrement dépassées. Nos montres à cylindre, de Genève et autres pays, lorsqu'on veut les payer un bon prix, sont infiniment plus commodes et plus économiques : elles constituent en même temps des instruments de précision de beaucoup supérieurs au *barillet,* à la *fusée* et à la *corde à boyau* du xvie siècle. Il en est de même de nos régulateurs, à pendule, à compensateur, etc., mis en paralèle avec l'horlogerie à poids des mêmes époques.

Mais l'*économie* et le *bon marché* ne sont point précisément le côté moral des choses qui captive la prédilection de nos lecteurs. L'art et ses œuvres, voilà ce qui, entre eux et nous, forme l'objet d'une préoccupation et de recherches communes.

Envisagés sous ce dernier aspect, ces mêmes instruments, destinés jadis à la mesure du temps, si nous les comparons une seconde fois à nos *pendules* et à nos *montres* actuelles, reconquièrent, dans ce nouveau rapprochement, un immense avantage.

L'horloge n'est guère devenue, chez nous, un meuble de petite dimension, portatif

et d'un usage individuel pour l'homme, que vers le règne de François Ier. Le ressort à détente, appliqué au mécanisme des instruments horaires, aurait été inventé, à ce que nous apprend M. Dubois, dès le règne de Charles VII. Mais, en ce qui touche l'usage spécial ci-dessus indiqué, pendant le reste du xve siècle, cette invention paraît être demeurée stérile. La renaissance, avec son activité aussi remarquable dans l'ordre de la science que dans celui de l'art, multiplia les horloges portatives. Elle jeta sur ces ouvrages son luxe de forme, de couleurs, et l'élégance spéciale qui est le cachet de cette période.

Les sept horloges ou cartels, gravés dans le catalogue Soltikoff, présentent une variété intéressante de spécimens distingués. Ce meuble affecte le plus souvent la forme d'une tour ou d'un édicule polygone. La montre, ou cadran, occupe tantôt la surface horizontale et tantôt l'une des faces perpendiculaires. L'orfévrerie y déploie toutes ses ressources et toutes ses charmantes fantaisies. La nudité du métal lisse y disparaît toujours sous la ciselure, le nielle, le guilloché, la mosaïque, le damasquiné, l'émail, le champlevé, etc., etc. Les ornements et les sujets sont empruntés à la nature, à la mythologie, à l'écriture sainte, à l'histoire même, au caprice surtout. L'un de ces bijoux-horloges aurait pu figurer dans cet intérieur d'un gentilhomme protestant, tableau remarqué, de M. Chevignard, qui figurait au salon de 1859 sous ce titre : le *Bénédicité*. L'une des faces de ce cartel retrace une caricature ou scène religieuse et politique : on y voit le pape à genoux, le nez sur une meule à aiguiser, dont la manivelle est entre les mains de deux docteurs luthériens ou calvinistes. Ces deux controversistes, en faisant tourner la meule, usent et rognent les dents du souverain pontife.

Les montres, proprement dites, n'offrent pas une variété moins grande et ne le cèdent aucunement, pour le charme et l'intérêt, aux monuments de la première catégorie. La forme d'un disque rond et plat, que nous recherchons aujourd'hui pour nos montres de gilet, est en effet la plus *rationnelle*. C'est précisément celle que les orfévres du xvie siècle ont évitée avec le plus de soin. Cette figure géométrique, nue et triste, incompatible d'ailleurs avec le *mécanisme* du temps, ne se rencontre jamais ; elle ne peut pas se rencontrer dans les montres du xvie siècle. Les montres anciennes présentent quelquefois la forme d'une rose, d'une tulipe. L'une d'elles, au lieu de ces riants contours, dessine à la vue une tête de mort, sculptée dans le cristal de roche : allégorie bien sombre pour se la pendre au cou par manière de parure et de joyau! Symbole grave et salutaire toutefois que l'art a, de tout temps, associé, comme on voit, à la mesure de l'heure. D'autres, moins sévères, sont taillées en croix et ornées, simultanément, d'amours et de chérubins; le sacré confondu, comme dans la vie elle-même, avec le profane. Quelques-unes ont le galbe d'un œuf, d'une poire ou d'un gland, plus ou moins tronqués ou aplatis. Parfois elles ressemblent à un coquillage, dont la maison se forme d'une double valvule côtelée. Le plus souvent, c'est une boîte dont le dessin varie à l'infini, mais toujours allongée. La boîte recherche parfois la solidité; elle emprunte alors au métal son étoffe dure et opaque, qui se vivifie à l'aide du burin ou de l'émail : parfois elle demande au cristal de roche son enveloppe translucide, qui protége sans rien cacher. Ces sortes de boîte tiennent en suspension et montrent à nu, non-seulement le *cadran*, mais le *mouvement* de la montre.

A la description de chaque pièce, M. Pierre Dubois a joint de nombreux chapitres qui composent un texte étendu. On y trouvera des développements historiques et scientifiques considérables sur les gnomons, les clepsydres, et sur tous les appareils qui, à diverses époques, ont été en usage pour la mesure du temps. Le volume se ter-

mine par une liste bibliographique de tous les ouvrages qui, à la connaissance de l'auteur, ont traité de cette matière. A. V.-V.

NOUVELLES D'ALLEMAGNE

Munich, 20 juillet 1859.

Nous traversons un temps malheureux pour les arts. Ni la guerre, par bonheur si promptement terminée, ni la paix encore armée qui lui a succédé, ne peuvent favoriser les grandes entreprises où ils se développent librement. Il faut sans doute estimer heureux les artistes qui ont reçu, avant que l'orage ne se formât, les commandes des particuliers ou des gouvernements. Qui oserait dès aujourd'hui prévoir à quel moment il sera possible de reporter, sur les encouragements qui leur sont dus, les fonds que d'impérieuses nécessités détournent à présent vers un autre emploi, ou qui se cachent dans la crainte de l'avenir? Cependant il ne faudrait pas croire que l'activité de nos artistes se soit entièrement arrêtée, et que tout encouragement leur fasse défaut. Naguère encore, une société qui s'est formée à Munich pour le perfectionnement de l'industrie qui touche à l'art, et qui se propose particulièrement pour but de l'affranchir, en la mettant en état de lutter contre toute concurrence étrangère, cette pacifique société publiait son manifeste au moment même où commençait une guerre qui semblait devoir être de longue durée, et elle obtenait de la munificence royale un don de six cents florins.

J'ai eu déjà l'occasion de vous signaler les grands travaux de restauration entrepris à l'église Notre-Dame de Munich, sous la direction de l'architecte Berger. Ces travaux sont loin de se ralentir, et on espère qu'ils pourront être menés à terme dans le délai de deux, ou au plus de trois années. Je ne doute pas qu'on ne trouve alors dans cette restauration heureusement accomplie, un utile exemple de ce que peut l'unité de direction pour une semblable entreprise. M. Berger est un architecte habile, fort instruit non-seulement dans son art, mais dans tous ceux qui s'y rattachent, comme l'étaient, j'imagine, ses prédécesseurs au XVe siècle, lorsqu'ils construisaient l'église de Notre-Dame; il faut ajouter qu'il est parfaitement secondé. C'est lui qui a dessiné le projet du maître-autel et du riche rétable gothique qui doit le surmonter; c'est le sculpteur Knabel qui s'est chargé d'exécuter les figures qui en décorent le milieu et les côtés. On y retrouvera ce sentiment pieux et tendre qui font de Knabel le digne successeur du regrettable Eberhard et l'héritier direct de nos vieux imagiers. La pièce principale offrira aux regards *le Couronnement de la Sainte Vierge*, et sur les volets on verra, sculptés par le même artiste, d'un côté *la Salutation angélique*, de l'autre *la Visitation*. M. de Schwind peint pour le même autel une *Adoration des Rois*, œuvre qui réunira, s'il est permis de la juger avant qu'elle ne soit achevée, des qualités qui semblent difficilement s'accorder : la piété du vieux temps et le sentiment de la vie moderne. Le peintre qui a mis un si grand charme dans ses illustrations des anciennes légendes de l'Allemagne, l'auteur des belles fresques de Wartbourg, a traité avec le même art un sujet qui paraît usé et dans lequel il est malaisé d'éviter la reproduction de tant d'œuvres connues. Les volets, divisés en huit compartiments, montreront la vie de la Sainte Vierge. Au revers des volets, le même artiste a représenté la Passion. Les voûtes, les piliers et les murs de l'église seront couverts de peinture d'ornement, dont on peut juger déjà l'heureux effet dans quelques parties terminées.

Tandis que MM. Kaulbach, Schraudolph, Piloty, Louis Thiersch, de Schwind et beaucoup d'autres sont occupés à peindre les tableaux que le roi leur a commandés

pour le monument qu'il élève aux gloires nationales : *le Maximilianeum*, dont la première pierre a été posée au mois d'octobre dernier, le sculpteur Widnmann vient d'achever le modèle de la statue équestre du roi Louis, auquel il travaillait assidûment depuis plusieurs mois. C'est une œuvre remarquable, mais qui n'a pas tout à fait la grandeur à laquelle le statuaire a cru atteindre en revêtant son modèle de toute la pompe du costume royal. Le roi Louis est représenté en effet couvert, comme à son couronnement, du manteau de velours garni d'hermine et tenant le sceptre à la main, dans l'attitude du commandement. Le piédestal de la statue sera orné de bas-reliefs et de figures symboliques, dont deux seulement sont terminées, celles qui représentent la Religion et l'Architecture.

M. Widnmann vient aussi d'achever le modèle réduit d'une statue de Michel-Ange, qui doit occuper une des niches qui garnissent extérieurement les murs de la glyptothèque. Les dernières statues achevées pour la même destination, celles de Schwanthaler et de Gypson, modelées par M. Brugger et exécutées en marbre par M. Lossow, ont été mises en place récemment. On attend encore celles de Ghiberti et de Donatello, qui seront modelées et sculptées par les mêmes artistes.

Le 1er de ce mois a eu lieu à Halle l'inauguration de la statue de Hændel, le grand compositeur mort il y a cent ans. L'Allemagne et l'Angleterre, sa première et sa seconde patrie, ont célébré ce funèbre anniversaire par de grandes réunions musicales, où ont été exécutées quelques-unes des plus belles œuvres du maître.

Hændel, on le sait, a passé une partie de sa vie en Angleterre et a dirigé les orchestres des théâtres de Haymarket et de Covent-Garden. Les Anglais montrent d'autant plus d'enthousiasme pour sa musique et de fidélité à sa mémoire, que les grands musiciens sont assez rares sous leur ciel peu clément, et qu'il leur serait difficile de citer beaucoup de belles œuvres musicales qui leur appartinssent en propre. Mais l'Allemagne ne peut oublier que Hændel est un de ses enfants et un des aînés de cette glorieuse famille des Bach, des Haydn, des Mozart, des Beethoven, qui, Dieu merci! n'est pas éteinte, puisque Mendelsohn vit encore. La statue qui vient d'être érigée à Halle, sur la place du Marché, en face de l'église Sainte-Marie, où Hændel fut baptisé, est une œuvre qui fait honneur à son auteur, M. Heidel. En dépit des difficultés d'un costume peu favorable à la beauté plastique, de la perruque à longues boucles, de l'habit brodé, des culottes courtes, de la lourde chaussure, il a réussi à composer une imposante et expressive figure. L'illustre maître est représenté debout, la main gauche appuyée sur la poignée de son épée; de la main droite il tient la partition roulée du *Messie*. Son attitude est calme, son visage est recueilli; il semble écouter la voix de l'inspiration. M. Heidel appartient à la vigoureuse école de Godefroy Schadow, de Rauch, de Rietschel, dont l'enseignement a ouvert une voie nouvelle à l'art de la statuaire en Allemagne, et qui excelle surtout à donner un grand caractère au portrait, à élever, à idéaliser la représentation de la réalité vivante. Le public a paru goûter beaucoup cette nouvelle production, et a salué M. Heidel par d'unanimes et bruyants applaudissements, lorsque la statue a été solennellement découverte.

Permettez-moi, avant de terminer cette lettre, de dire quelques mots de la perte que l'art vient de faire dans la personne de M. de Quandt, un des hommes qui ont le plus fait pour son développement dans notre pays depuis quarante ans. Ce nom est sans doute connu en France de peu de personnes; mais en Allemagne il est honoré de tous ceux qui cultivent les beaux-arts, qui s'intéressent à leur histoire, qui espèrent les voir progresser encore. La galerie d'œuvres d'art que cet amateur éclairé avait formée à Dresde

était libéralement ouverte à l'étude. Elle se composait d'ouvrages anciens et modernes choisis avec un grand discernement. Le Musée de Leipzig, ville natale de M. de Quandt, lui doit aussi quelques-uns de ses plus beaux tableaux. Aussi savant historien de l'art qu'il était bon juge des productions contemporaines, il a publié dans diverses Revues un grand nombre de dissertations et de notices qui témoignent de l'étendue et de la variété de ses connaissances. Mais il s'était particulièrement appliqué à connaître tous les faits qui se rattachent à l'art de la gravure. En 1826, il avait fait paraître un *Essai d'histoire de la gravure sur cuivre;* il ne cessa depuis cette époque d'augmenter sa belle collection d'estampes, dont il publia en 1853 une excellente description.

— La mort de Charles Furne a vivement ému tout le monde de la librairie, de l'imprimerie, de la presse et aussi le monde des arts. Voulant faire graver ici le portrait de cet homme d'esprit, de cet artiste, de cet homme de bien, nous sommes forcés de renvoyer à notre prochain numéro la notice nécrologique qui accompagnera le portrait. Il nous suffira, dans le moment, d'exprimer du fond du cœur des regrets qui ont été partagés par tout ce que Paris compte d'hommes intelligents.

— Une circonstance des plus heureuses vient de nous mettre en rapport avec un gentilhomme russe, M. Gabriel de Rumine, officier de hussards, qui, après s'être battu vaillamment à Sébastopol, s'est jeté avec le même feu dans la carrière des arts, et qui est devenu pour son plaisir un photographe des plus distingués. Attaché à la personne du grand-duc Constantin, M. de Rumine l'a suivi dans le voyage qu'il vient de faire à travers les pays classiques de l'art. Il nous serait impossible de donner en quelques lignes une idée des trésors que le grand-duc a rapportés de son expédition. Ce que nous pouvons dire, c'est que, par son influence toute-puissante, ce prince, ami des arts et des lettres, a obtenu du roi de Naples la permission, jusqu'alors refusée à tout le monde, de reproduire par la photographie les peintures, les bronzes, les vases grecs de Pompéï et d'Herculanum. Et ces merveilles, qui ne nous étaient connues que par d'imparfaites gravures, il nous sera permis, grâce à une rare générosité, d'en faire profiter les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, en leur racontant le magnifique voyage du grand-duc Constantin.

— La librairie Gide met en vente la première des trois livraisons dont se composera *l'OEuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc,* ouvrage qui, sans parler des documents curieux qu'il renferme, sera un catalogue complet et, nous le croyons, définitif des estampes et des peintures du maître. Orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte, *l'OEuvre de Rembrandt* offrira aux amateurs les pièces les plus rares et les plus belles du peintre, reproduites par M. Flameng avec une fidélité surprenante, qui en fait revivre, tantôt la prodigieuse finesse, tantôt les effets colorés et brillants. Le soin apporté au tirage, par un imprimeur artiste, M. Delâtre, est un mérite que nous devons encore signaler dans ce livre vraiment fait pour les curieux et les délicats. L'ouvrage entier formera deux volumes, qui paraîtront en trois livraisons.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

NICCOLO DELL' ABBATE

ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU [1]



Nous ne saurions dire quel fut le maître de Niccolo dell' Abbate. Tiraboschi pense qu'il reçut de son père, Giovanni dell' Abbate, modeleur de crucifix en stuc, les premières notions de l'art, et qu'il dut se perfectionner en travaillant avec le célèbre sculpteur Begarelli, son compatriote, et avec le Corrége. Mais ce sont là des suppositions dont la vraisemblance ne vaut pas le moindre document. On a dit aussi et répété que Le Primatice avait été son maître, et on a voulu expliquer ce nom de dell' Abbate par le rapprochement des deux noms : Niccolo *scolare* dell' Abbate *Primaticcio.* Ces arrangements ingénieux tombent devant le fait bien constaté que le

1. Cette biographie de Niccolo, destinée à faire partie, sous forme d'appendice et avec d'autres travaux du même genre, de la notice des dessins du Louvre, sera trouvée, nous le craignons, bien longue pour un simple catalogue. Nous nous enhardissons cependant à la donner ici telle que nous l'avons écrite, espérant que quelques personnes y retrouveront avec plaisir certains détails sur les plus belles peintures du palais de Fontainebleau, détails dont la réunion nous a paru utile.

Niccolo et Primatice, par leurs beaux ouvrages, par leurs longs travaux sur cette terre de France, par l'influence toute-puissante qu'ils ont exercée sur les artistes de notre pays, ont droit à toute notre considération et à tout notre respect, et nous devons

père de Niccolo portait comme son fils le nom d'Abati ou de dell' Abbate, et que cette famille était depuis longtemps connue à Modène.

Niccolo fut, dit-on, d'abord soldat. Mais il est probable qu'il ne suivit pas longtemps la carrière des armes, puisqu'en 1537, à l'âge de vingt-cinq ans, il aidait Alberto Fontana dans l'exécution des fresques qui décoraient les boucheries de Modène. Neuf ans plus tard, en 1546, il peignait, encore en compagnie du même artiste dans le Palais Public. Mais cette fois les rôles étaient intervertis, car le Fontana ne peignait plus que les ornements, et Niccolo était chargé des tableaux principaux qui avaient pour sujets : Brutus faisant approvisionner Modène, le Triumvirat... etc. Sur une cheminée il représenta les travaux d'Hercule.

En 1547, il était encore à Modène, et peignait à l'huile pour le maître-autel de l'église Saint-Pierre le fameux tableau du martyre de saint Pierre et de saint Paul, lequel passa dans la galerie d'Este. On le voit aujourd'hui à Dresde, et il se trouve gravé par Folkema. Tiraboschi énumère avec soin d'autres peintures faites par Niccolo dans sa ville natale, et qui n'existaient déjà plus de son temps. On cite aussi de sa main plusieurs décorations importantes dans divers villes et bourgs du duché de Modène, à Reggio, à Sassuolo, à Scandiano. Les fresques dont il orna ce dernier château, par ordre du comte G. Bojardo, sont les plus célèbres. Sous un portique il avait peint des sujets tirés du poëme de l'Arioste, et dans un cabinet douze tableaux correspondant aux douze chants de l'Énéide.

nous enorgueillir de cette magnifique hospitalité qui leur a été offerte par les rois de France et qui leur a donné droit de cité parmi nous.

L'école de Fontainebleau a été depuis quelques années traitée avec un dédain qui nous paraît tout à fait immérité. Nous nous étonnons, pour n'en citer qu'un exemple, de l'appréciation bien légère que fait de ces nobles artistes M. Vitet dans son étude sur Lesueur, travail qui contient cependant d'excellentes parties. Le Primatice et Niccolo méritaient, nous le croyons, un autre éloge que celui d'*avoir été tolérants, de n'avoir pas été fanatiques de Michel-Ange*. Est-ce bien aussi aux superbes décorations de la salle de Bal, de la galerie d'Ulysse et de la chambre d'Alexandre que s'applique ce mot de *lourdes inventions?*

Élève du Bagnacavallo à Bologne, aide de Jules Romain à Mantoue, Le Primatice se rattache directement à l'école romaine; ses principes et ceux de son célèbre collaborateur Niccolo étaient précisément l'opposé de ceux des maladroits imitateurs du grand Michel-Ange; leur style se ressentait sans doute des défauts de leur temps, mais il n'avait rien du style un peu sauvage du Rosso, maître aussi dangereux qu'habile. Les exemples qu'ils ont donnés aux artistes français étaient ceux d'un goût élégant et élevé, et n'auraient produit que de bons fruits s'ils avaient été fidèlement suivis. D'ailleurs leurs leçons ont-elles été si stériles? N'est-ce pas dans le goût italien et dans l'École de Fontainebleau elle-même que Jean Goujon, Germain Pilon et tant d'autres ont puisé leurs formes et leur style?



NICCOLO DELL'ABBATE

Gazette des Beaux-Arts

Impr. Delâtre

Ces dernières compositions, détachées de la muraille, ont été transportées avec grand soin au palais ducal de Modène. On les a gravées au trait en 1821.

Des travaux si heureux et si considérables durent mettre en relief les talents de notre artiste, et sa réputation le fit appeler à Bologne. Tiraboschi pense qu'il ne s'établit en cette ville, où il fut chaleureusement accueilli, qu'après 1546. Il ne nous paraît d'ailleurs nullement impossible que Niccolo eût précédemment fait plusieurs voyages et travaillé de son art à Bologne et dans les environs.

Les fresques du palais Torfanini, de Bologne, ont eu une très-grande réputation. Elles ont été admirées et étudiées par les Carraches, et leur perte est d'autant plus regrettable, qu'elle est, autant que nous sachions, entière, et qu'il n'en existe aucune estampe. Les sujets avaient une grande analogie avec les peintures de Fontainebleau. C'était l'histoire de Tarquin le Superbe en seize grands tableaux : les termes des Dieux et des Déesses peints en clair-obscur se trouvaient mêlés aux détails de la décoration que complétaient sans doute les grotesques et les ornements en stuc. Il eût été fort intéressant de comparer ces compositions, où tout appartenait à Niccolo, avec celles qu'il exécuta plus tard en France d'après les dessins et sous la direction du Primatice. On eût saisi facilement les nuances qu distinguaient le génie de chacun de ces maîtres, dont l'association devint quelques années après si complète et si intime.

Toutes les peintures du palais Poggi, devenu depuis palais de l'Institut de Bologne n'ont pas encore péri. Une frise représentant des jeunes hommes et des jeunes femmes jouant aux cartes, faisant de la musique ou se livrant à d'autres divertissements, a été gravée dans le volume des peintures de l'Institut de Bologne (Venise, 1756, in-fol.). On ne peut se lasser d'admirer cette composition pleine de charme et de naturel. Une fresque représentant la Nativité de Notre-Seigneur peinte sous le portique du palais Leoni, reçut aussi les plus grands éloges de divers écrivains. Elle existe encore, mais dans un assez mauvais état de conservation, si nous devons croire le plus récent historien des peintres italiens, M. Rosini. Elle a été gravée par J. M. Mitelli.

Niccolo dell' Abbate se rendit de Bologne en France où l'appela le roi Henri II. Ce fut au Primatice qu'il dut cet honneur. Celui-ci, établi à Fontainebleau dès 1531, avait-il connu notre Niccolo avant cette époque? Avant de quitter l'Italie, il s'était arrêté plusieurs années à Mantoue, et y avait aidé Jules Romain. Niccolo dans ses premiers voyages, soit comme soldat soit comme artiste, s'était-il trouvé avec lui à Mantoue? Mais Niccolo était bien jeune alors, et ne pouvait encore vraisemblablement

donner que des espérances. Pendant son court séjour en Italie, en 1540, Le Primatice était-il passé à Modène ou à Bologne et y avait-il vu quelque ouvrage de la main de notre artiste dont il était resté frappé? Ou enfin la réputation croissante du peintre du Modène était-elle arrivée de Bologne en France? Nous ne saurions dire laquelle de ces conjectures est la bonne. Mais il est indubitable que Niccolo était établi à la cour de France en mai 1552, qu'il y avait déjà fait ses preuves en peignant le portrait du roi et de la reine, qu'une pension lui était allouée, et qu'il faisait venir de Bologne sa femme et ses fils.

Depuis son arrivée en France jusqu'à sa mort, Niccolo couvrit de ses fresques d'immenses pans de murailles. Il devint le bras droit du Primatice, le traducteur élégant et fidèle de ses poétiques conceptions. Renonça-t-il donc absolument à travailler sur ses propres idées pour se faire l'instrument d'un autre? Rien ne nous autorise à l'affirmer, et il nous paraît peu probable que l'invention ait été entièrement abandonnée par un peintre si renommé par ses travaux précédents. D'un autre côté, il est certain qu'un grand nombre des compositions peintes à Fontainebleau l'ont été sur les dessins du Primatice. Les premières pensées en sont parvenues jusqu'à notre époque, et le Louvre en possède quelques-unes. La tradition d'ailleurs est constante, et les historiens en décrivant les peintures de Fontainebleau s'accordent à donner la composition au Primatice et l'exécution à Niccolo. *Peint à frais par messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin*, dit à chaque instant le Père Dan.

Les choses en sont venues à ce point, les deux artistes savaient d'ailleurs si habilement mélanger leurs travaux, que soit parmi les peintures qui ont résisté à l'action du temps et des hommes, soit parmi celles qui ont succombé, il nous est bien difficile de désigner un morceau qui soit exclusivement de l'un ou de l'autre[1]. La plus grande partie des compositions est certainement du Primatice, mais Niccolo est toujours cité comme ayant exécuté, ou comme ayant dirigé l'exécution. Le Primatice était surintendant

1. Nous croyons cependant pouvoir citer comme étant entièrement de la main du Primatice les peintures qui ornent la cheminée du Salon de François Ier. *La Salamandre*, qui orne cette cheminée exclut la possibilité d'y voir un ouvrage de Niccolo. Le style éloigne d'une manière non moins certaine toute idée d'y mettre le nom du Rosso.

Le médaillon principal, encadré d'ornements de stuc, est de forme ronde. Il paraît représenter Vénus et Adonis assis et se donnant la main. Près d'eux, l'Amour, un génie tenant une torche, et un vieillard. Alentour du médaillon, et dans les angles d'un cadre rectangulaire en stuc qui le renferme, sont peints quatre enfants tenant des torches. Toutes ces figures, de petite proportion, sont d'une grâce exquise et d'une magistrale élégance. Elles nous semblent assez bien conservées.

des bâtiments, et l'on sait que sous les Valois ce n'était pas là une sinécure. Il est donc permis de penser que depuis l'arrivée de Niccolo, il peignit rarement de sa main. Mais il serait déraisonnable de supposer que cela ne lui arriva jamais. Il nous semblerait également peu sage d'affirmer que Niccolo n'eut aucune part à l'invention des célèbres décorations de Fontainebleau.

Les comptes du temps ne nous paraissent pas jeter une grande lumière sur la question que nous venons d'agiter. Nous possédons le précieux traité intervenu entre *messire Francisque Primaticis...* et *Nicolas de l'Abbay, maistre paintre*, pour l'exécution des peintures de la galerie d'Ulysse (*Renaissance des arts*, par M. le comte de Laborde, page 478), et nous y voyons que si l'on demande à Niccolo des *grotesques en forme de frizes* à raison de 4 *escus sol pour chacune desdites frizes*, des trophées, frizes et grotesques pour les onze fenêtres, *moyennant six escus pour chacune desdites fenestres*, on lui fait aussi des commandes plus importantes. Ainsi il s'engage à peindre cinq tableaux pour chacune des cinq cheminées, et à achever le bout de la galerie... *de toutes histoires, figures et grotesques qui lui seront ordonnées par ledit abbé de Saint-Martin.*

Ces derniers mots, si nous ne nous trompons, indiquent plutôt une direction supérieure qu'une coopération de chaque instant ; une certaine liberté nous paraît avoir été réservée à Niccolo qui promettait d'ailleurs de *faire et par faire bien duement, au dit d'ouvriers*, tous ces travaux.

Tiraboschi, d'après Forciroli, nous apprend que le salaire annuel de Niccolo était de *mille écus*, qu'en outre tous ses travaux lui étaient largement payés, et qu'en témoignage de satisfaction on lui donna une chaîne d'or d'une valeur de 300 écus ; que de cette façon enfin il devint riche.

Il nous serait bien difficile aujourd'hui de préciser la somme qu'exprimaient dans la pensée de Forciroli, lequel écrivait à la fin du XVIe siècle, les mots : *mille scudi*. Il nous paraît présumable qu'il faut entendre simplement mille livres. Le salaire du Primatice, en 1559, était de 1200 livres, et celui de Niccolo devait être inférieur. Les comptes qui ont été publiés ne nous fournissent du reste aucun renseignement sur les appointements fixes que recevait chaque année notre artiste, mais ils confirment la seconde assertion de Forciroli ; à savoir, que ses travaux lui étaient payés à part. Ils sont en effet remplis de détails à ce sujet.

Dans l'impossibilité où nous sommes de citer parmi les décorations de Fontainebleau les ouvrages particulièrement exécutés par Niccolo dell' Abbate, nous présenterons ici, soit d'après les comptes, soit d'après les historiens, soit d'après la tradition, la liste des peintures dont l'invention

est ordinairement donnée au Primatice, et qui ont été exécutées sous ses ordres. Il est certain que Niccolo contribua pour une large part à d'aussi beaux travaux.

1° Galerie de François Ier. Cette galerie ne peut être ici citée que pour mémoire, puisqu'elle est pour la plus grande partie l'œuvre du Rosso, mort en 1541. Il est certain cependant que cette galerie fut terminée par Le Primatice, qui en changea quelques parties. Mais, quoique nous ne puissions préciser la date de l'achèvement, nous croyons que tout devait être fait avant 1552, époque de l'arrivée de Niccolo en France. En conséquence cet artiste doit être exclu de la liste des peintres de cette galerie. Elle existe encore, et M. Couder, membre de l'Institut, en a commencé la restauration. Les 14 ou 15 grands tableaux qui la décoraient et dont 13 sont encore visibles, étaient des allégories à l'honneur de François Ier, ou des sujets mythologiques [1].

1. En voici le détail :

N° 1. *L'Ignorance et les Vices chassés par François Ier*. Retouché dans le XVIIIe siècle, probablement par Vanlo. Gravé par Fantuzzi. Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau, 43.

N° 2. *Le Roi François Ier tenant une grenade*, symbole d'union, et entouré de nombreux personnages de diverses conditions. Refait par Vanlo. Gravé en contre-partie et peu exactement par Fantuzzi. Bartsch, 24.

N° 3. *La Piété filiale de Cléobis et Biton*. Entièrement refait par Vanlo. Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau. 93.

N° 4. *Danaé*. Cette peinture, qui paraît être du Primatice et non du Rosso, est moins malade que les précédentes. Elle a été restaurée par M. Couder, et gravée en contre-partie par Léon Davent. (Bartsch, 40). La *Danaé* a, dit-on, remplacé la *Nymphe de Fontainebleau*, composition charmante qui nous a été conservée par l'estampe de René Boyvin (Robert-Dumesnil. 18).

Cette substitution nous paraît, quant à nous, peu vraisemblable. Nous pencherions plutôt à croire que la *Nymphe* était placée en face de la *Danaé*, et que cette dernière peinture lui servait de pendant. En effet, dans le panneau, vide aujourd'hui, qui fait face, nous retrouvons les mêmes figures de stuc que celles qui servent encore d'ornement à la *Danaé*, et elles sont exactement reproduites dans la gravure de Boyvin. Cette circonstance donne quelque vraisemblance à notre supposition. Par quel accident la belle fresque du Rosso a-t-elle disparu?... Au temps du Père Dan, le panneau opposé à celui de la *Danaé*, ne possédait déjà plus d'ornements peints. Un buste de François Ier le décorait. Aujourd'hui on a dessiné au crayon noir sur fond blanc la figure de la *Nymphe* d'après la gravure de Boyvin.

Nous devons ajouter qu'une inscription latine qui se trouve sur cette estampe parle de la *Nymphe* comme d'une sculpture (en bas-relief probablement) destinée à accompagner une figure de Diane se reposant des fatigues de la chasse, et tenant l'urne de la *fontaine Belleau*, faite pour François Ier. (Cette Diane est évidemment la figure de Cel-

2° Chambre de saint Louis. Les huit tableaux principaux qui en faisaient l'ornement et qui avaient été *peints à frais par messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin* (Père Dan, page 83), représentaient l'enlèvement d'Hélène, l'élection d'Agamemnon par les Grecs et les principales actions d'Ulysse avant son départ pour le siége de Troie. Ils ont été restaurés par Vanlo en 1723, et n'existent plus aujourd'hui. L'abbé Guilbert en a donné la description, t. I, pages 100 à 112. Nous n'en saurions indiquer de gravure.

3° Salle de Bal, dite aussi salle des Cent-Suisses et salle de Henri II. La magnifique décoration de cette pièce est connue de tout le monde. Elle fut aussi l'œuvre du Primatice et de Niccolo, et Vasari fait l'éloge du co-

lini.) Une pareille mention ajoute encore à toutes nos incertitudes sur la destination du sujet composé par le Rosso. Il ne serait pas impossible, du reste, qu'il eût été reproduit en même temps en peinture et en sculpture. Quoi qu'il en soit, il reste pour nous un fait bien certain : l'existence dans la galerie de François Ier, et à la place même qui paraît encore aujourd'hui la plus convenable, des figures de stuc que Boyvin a copiées dans sa gravure, et cela suffit pour autoriser notre supposition.

N° 5. *La Mort d'Adonis*. Refait par Vanlo. Gravé en contre-partie. Bartsch, An. de Fontainebleau, 69. Sous le tableau principal se voient deux figures nues moins restaurées et encore belles.

N° 6. *La Fontaine de Jouvence*. Refait par Vanlo. Non gravé. On remarque à droite et à gauche de cette peinture deux petits tableaux de forme ronde qui, par une heureuse et presque unique exception, n'ont pas été restaurés. Les sujets nous en sont inconnus. Ils paraissent avoir rapport, l'un à l'âge viril, l'autre à la vieillesse.

N° 7. *Combat des Centaures et des Lapithes*. Refait par Vanlo. Non gravé.

N° 8. *Vénus châtiant l'Amour*. N'a pas été entre les mains de Vanlo. Restauration moderne, ébauchée seulement, mais suffisante à notre avis. Non gravé. Sous le sujet principal, une Vue du château de Fontainebleau encore bien conservée.

N° 9. *Chiron instruit Achille*. Même état que le précédent. Non gravé. Le dessin original de cette composition appartient à M. H. de La Salle.

N° 10. *Les Mariniers*. Refait par M. Couder. Bartsch, Anon. de Fontainebleau, 94. Cette composition, d'aspect sinistre, fut peinte, dit-on, en souvenir du désastre de Pavie.

N° 11. *Jupiter et Sémélé*. Ce sujet qui décorait un cabinet attenant à la galerie, et qui, d'après la gravure de Léon Davent (Bartsch, An. de Font. 54) nous paraît devoir être attribué au Primatice, n'existe plus depuis Louis XIII.

N° 12. *L'Embrasement de Catane et la piété filiale d'Amphinomus et d'Anapias*. Refait par M. Couder. Gravé en contre-partie. Bartsch, Anon. de Fontainebleau, 93.

N° 13. *L'Éléphant fleurdelisé*. Refait par M. Couder. Gravé en contre-partie par Fantuzzi. Non décrit par Bartsch.

N° 14. *L'Appareil d'un Sacrifice*. Restauré dans ces dernières années par un artiste qui nous est inconnu. Gravé en contre-partie par Fantuzzi (B. 27). Sous ce tableau se voit la Petite danse de Nymphes, gravée par R. Boyvin. Elle est assez bien conservée.

loris éclatant et harmonieux dont ce dernier sut revêtir les gracieuses compositions de son collaborateur. Cependant Vasari ne vit pas de ses yeux cet ouvrage. Mais les louanges qu'il lui donne, et dont nous pouvons encore chaque jour vérifier la rigoureuse équité, nous semblent d'autant plus précieuses qu'elles doivent être l'écho des conversations qu'il eut avec Le Primatice, à Bologne, en 1563.

Les peintures de la salle de Bal ont été gravées en soixante-sept pièces, avec une bonhomie qui rend moins insupportable l'absence du talent, par Alexandre Betou. (Voy. Robert Dumesnil, tome VIII.) Le même graveur a publié vingt-six pièces de trophées (qui, d'après les comptes, paraissent avoir été l'œuvre exclusive de Niccolo) provenant, les uns de la salle de Bal, les autres de la galerie d'Ulysse.

Toussaint Dubreuil avait, sous Henri IV, rétabli une partie de ces fresques. M. Alaux, membre de l'Institut, en a fait de nos jours une restauration que tout le monde a louée et qui nous paraît, à nous aussi, fort bonne. Puisse-t-elle garder sa fraîcheur et son unité actuelles, et rendre de longtemps inutile toute autre retouche ![1]

Nous ne trouvons dans les comptes aucune date précise concernant les travaux de la salle de Bal. Nous savons seulement par Vasari qu'ils précédèrent ceux de la galerie d'Ulysse.

4° Galerie d'Ulysse, dite aussi Grande-Galerie, et, dans les comptes, galerie de *la Basse-Court*.

On y voyait l'histoire des travaux d'Ulysse à son retour du siége de Troie, suivant l'Odyssée, en « 57 tableaux de six pieds et demi de haut, « et huit de large, avec chacun leur bordure de stuc et plusieurs beaux et « divers ornements dorez. » (Père Dan, pages 110 à 116.) Les comptes nous apprennent que Niccolo peignit cette galerie de 1559 à 1561. Il reçoit, dans le compte de 1559-1560, 100 écus; dans le compte de 1560-1561, 150 livres pour les ouvrages de son art qu'il a faits et doit faire *en la galerie de la Basse-Court du château*. On lui alloue à la même époque une somme de 278 livres « pour son remboursement de pareille somme, pour « achapt de couleurs. »

Niccolo avait peint les travaux d'Ulysse d'une tout autre façon que les figures de la salle de Bal. Autant celles-ci étaient claires, gaies, brillantes, autant les voyages du roi d'Ithaque étaient représentés d'une manière énergique. Vasari loue la force, le relief de ces tableaux, qui paraissent, dit-il, faits en un seul jour, tant ils ont de vigoureuse

1. Écrit en 1855.

union. Il insiste aussi sur le procédé technique employé par notre artiste, qui sut terminer tout ce grand travail à *buon fresco* et sans retouches à sec.

Cependant ces fresques ne restèrent pas longtemps en bon état, puisque nous voyons, dans le compte de 1571, une somme allouée à Niccolo lui-même pour « avoir raffreschy trente et un tableaux en la gallerie « peinte en la Basse-Court. » Nous savons aussi qu'elles furent restaurées sous Henri IV par Toussaint Dubreuil, et, en 1661, par un peintre du nom de Balthasar.

Sur la voûte de la galerie et toujours d'après les inventions ingénieuses et abondantes du Primatice, notre peintre avait représenté tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe. Cette voûte formait quinze travées composées chacune de nombreux compartiments variés de formes, de dimensions et de sujets, au centre desquelles se faisaient remarquer deux grandes compositions, le Parnasse et le Festin des Dieux.

Malheureusement, en 1738, on eut besoin de nouveaux logements, et la grande galerie de la Basse-Cour tomba tout entière! Les regrets que suscita dans toute l'Europe une destruction aussi barbare ne sont pas de nature à être apaisés par le passage suivant extrait d'une note de Mariette (*Peintures de l'Institut de Bologne*, pag. 16 et 17) :

« Les peintures de la voûte n'en faisoient pas le moindre ornement; « et l'on ne peut assez regretter qu'elles aient été détruites. Lorsqu'on « s'y détermina, elles étoient aussi fraîches et aussi brillantes qu'elles « l'avoient jamais été. On y voyoit régner dans toute la longueur qui « étoit de soixante-seize toises une suite de tableaux de différentes for- « mes, dont l'assemblage formoit divers compartiments plus riches les uns « que les autres, et qui, renfermés dans des ornements de stuc dorés et « environnés d'autres ornements appelés grotesques, produisoient un spec- « tacle tout à fait agréable.... »

Après avoir décrit les différentes travées de la voûte, Mariette ajoute: « Ces excellentes peintures appartiennent, il est vrai, au Primatice : on « ne peut les lui contester, puisque c'est lui qui en a fourni les dessins; « mais Niccolo y a eu aussi trop de part pour ne lui en pas faire partager « l'honneur. Le Primatice avoit sous lui plusieurs peintres qui exécutoient « ses pensées, mais il se reposoit principalement de ce soin sur Niccolo, « et l'on sait que c'est ce dernier qui avoit peint la plus grande partie « des tableaux de cette galerie. Cela se reconnoissoit assez à la beauté « de la fresque, que peu de peintres ont aussi bien entendue que « lui.... »

Les Travaux d'Ulysse ont été gravés en 1633 par Théodore Van Tul-

den, et forment 58 pièces, dans lesquelles le goût flamand dénature le style du Primatice. Quant à la voûte, les gravures ne nous en ont conservé que quelques fragments [1].

5° Chambre d'Alexandre, dite aussi chambre de Mme d'Étampes. Les

1. Voici ceux de ces fragments que nous pourrions citer avec quelque certitude :

1° Quatre pièces ovales en largeur, gravées par G. Mantuan, savoir :

Hercule, Bacchus, Pan, et une autre divinité. (Bartsch. 48.)

Vénus, deux Déesses et deux Amours. (B. 49.)

Junon assise. Près d'elle deux déesses et un enfant tenant une corne d'abondance. (B. 50.)

Apollon, Neptune, Pluton et Pallas. (B. 61.)

Ces quatre sujets faisaient partie de la troisième travée.

2° Quatre pièces en hauteur, cintrées du haut et du bas, gravées également par G. Mantuan, savoir :

Trois muses assises. (B. 36.)

Trois autres muses. (B. 37.)

Trois autres muses. (B. 38.)

Apollon jouant de la lyre et Pan jouant du chalumeau (B. 39.)

Ces quatre sujets étaient compris dans la quatrième travée.

3° Apollon sur le Parnasse. Grande pièce par A. Garnier, d'après l'un des tableaux qui formaient le milieu de la voûte. (Robert Dumesnil, 57.) Le dessin du Festin des Dieux qui faisait le pendant du Parnasse appartient au Musée, et, comme le dit Mariette, c'est une composition que le Corrége *aurait voulu avoir faite.*

4° Trois pièces octogones du même graveur, savoir :

Apollon et Diane. (Robert Dumesnil. 51.)

Vénus, Cupidon et l'Amour. (R. D. 52.)

Vénus, l'Amour et Psyché. (R. D. 53.)

A certaines particularités de forme et à l'analogie des sujets, nous sommes également tenté de croire tirées de la voûte de la galerie d'Ulysse les estampes suivantes :

Jupiter plaçant dans le ciel parmi les autres constellations la nymphe Calisto changée en Ourse, par G. Mantuan. B. 59.

Pluton et deux personnages. Forme cintrée haut et bas.

Femme mettant le pied sur un serpent. Rinceaux aux quatre coins.

Cérès. Même forme.

Bacchus. Même forme.

Ces quatre dernières pièces sont de Ferdinand.

Une étude approfondie des estampes de l'école de Fontainebleau ferait certainement trouver d'autres compositions tirées de cette voûte, si les deux descriptions qui nous en restent, celle de Mariette et celle de l'abbé Guilbert, quoique faites avec soin, n'étaient encore fort vagues et pauvres de détails. Le Louvre en possède aussi quelques fragments originaux.

peintures de cette chambre, transformée sous Louis XV en cage d'escalier, sont au nombre de huit. Nous en donnons le détail en note, et nous avons lieu de croire qu'elles étaient plus nombreuses[1]. Elles furent exécutées par Niccolo en 1570. C'est du moins ce qu'affirme Mariette, qui aura trouvé cette date dans d'autres comptes que ceux que nous possé-

1. Chambre d'Alexandre :

N° 1. *Alexandre domptant Bucéphale.* Petit ovale en hauteur, dessus de porte. Gravé en contre-partie, par Léon Davent. Bartsch, 12.

N° 2. *Alexandre offrant la couronne à Roxane.* Des enfants jouent avec l'armure du héros. Grand carré long. Cette peinture, dont nous ne connaissons pas d'estampe, nous paraît encore assez bien conservée, et d'une très-grande beauté.

N° 3. *Timoclée amenée devant Alexandre.* Petit ovale en hauteur, pendant du n° 1, non gravé.

N° 4. *Alexandre serrant les livres d'Homère.* Carré, non gravé.

N° 5. *Alexandre recevant dans sa couche Thalestris, reine des Amazones.* Sujet carré, mais non de mêmes dimensions que le précédent. Gravé en contre-partie et non exactement par le maître au monogramme I♀V. Non décrit par Bartsch.

N° 6. *Alexandre coupant le nœud gordien.* Petit ovale en hauteur, non gravé.

N° 7. *Festin que fit servir Alexandre à ses généraux après la prise de Babylone.* Grand carré long, faisant face au n° 2. Gravé par Domenico del Barbiere. Bartsch, 6. Le dessin original, de la main du Primatice, fait partie du Musée du Louvre.

N° 8. *Apelles peignant Alexandre et Campaspe.* Petit ovale en hauteur, dessus de porte. Pendant du n° 6. Gravé par le maître I♀V. Bartsch, 2.

Les peintures de la chambre d'Alexandre ont été restaurées par M. Abel de Pujol, membre de l'Institut. A l'exception du n° 2, Alexandre et Roxane, elles paraissent avoir anciennement souffert de graves dommages. Les sujets n°s 6, 7 et 8 étaient, à ce que nous croyons, entièrement ruinés, et ont dû être refaits soit d'après les estampes, soit d'après les quelques vestiges que l'on pouvait apercevoir.

Outre les huit compositions que nous venons d'énumérer, les estampes nous ont conservé trois autres sujets qui faisaient évidemment partie de cet ensemble. Ce sont :

N° 9. *Thalestris venant trouver Alexandre.* Figures habillées et debout. Gravé par le maître au monogramme FG. (Bartsch, t. IX, page 24.) Mariette, le Père Dan et l'abbé Guilbert s'accordent à dire que cette composition ornait le dessus de la cheminée, dont on ne voit plus trace aujourd'hui.

N° 10. *Mascarade de Persépolis.* Gravée par un anonyme dans le goût de Domenico del Barbiere. Non décrit par Bartsch.

N° 11. *Alexandre donnant en mariage Campaspe à Apelles.* (Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau, 84.)

Ces trois compositions sont de forme carrée. Les deux dernières ornaient-elles le plafond ? Nous sommes porté à le croire.

Aujourd'hui ce plafond n'existe plus, et M. Abel de Pujol a peint, de son invention, l'apothéose d'Alexandre sur la voûte de l'escalier qui traverse, depuis plus d'un siècle, l'ancienne chambre de la duchesse d'Étampes.

dons. L'omission que fait l'abbé Guilbert du nom du Primatice, en parlant de ces charmantes compositions, aura peut-être donné à certaines personnes lieu de croire que Niccolo n'en fut pas seulement le peintre, mais aussi l'inventeur. Cette opinion a été en effet mise en avant. Elle nous paraîtrait difficile à soutenir. Nous croyons, du reste, que ces fresques durent être comptées au nombre des plus remarquables ornements du château de Fontainebleau.

6° La Laiterie, bâtie par ordre de Catherine de Médicis (Père Dan, page 186), avait été ornée de peintures. Nous voyons dans les comptes que Niccolo y travaillait dès l'année 1561. Dans le compte de janvier, février et mars 1566, on lui alloue une somme de 251 liv. 5 s. pour divers travaux, parmi lesquels figurent « six aulnes et un quart d'ouvrages de « peinture en grotesque au cabinet de la laiterie dudit château. » La Laiterie n'existe plus depuis longtemps.

7° Le pavillon de Pomone, qui est également détruit, et qui se trouvait dans le jardin des Pins, non loin de la galerie d'Ulysse, contenait deux peintures à fresque, que les graveurs nous ont conservées et dont nous donnons en note la description. Il nous paraît présumable que Niccolo n'y dut contribuer en rien, et qu'elles furent exécutées sous François Ier. L'abbé Guilbert dit, sans autre explication, qu'elles sont *du dessin* de Saint-Martin. Quant au Père Dan, il les attribue au Rosso.

Nous sommes disposé à donner également tort et raison à ces deux écrivains. Car, autant que l'on peut en juger d'après les estampes, l'un des deux tableaux nous paraît être de Rosso, et l'autre du Primatice [1].

8° Porte dorée. Nous croyons aussi que les peintures de cette porte durent être exécutées avant l'arrivée de Niccolo. La Salamandre qui s'y trouve indique, en effet, une ornementation terminée ou au moins bien avancée du vivant de François Ier. Nous savons d'ailleurs par les Mémoires de Cellini, que ce dernier avait entrepris la décoration de ce vestibule, où devait figurer le bas-relief en bronze de la Nymphe de Fontainebleau, qui

1. Pavillon de Pomone. 2 tableaux :

N° 1. *Vertumne métamorphosé en vieille parlant à Pomone.* Gravé par Fantuzzi d'après le Rosso. Bartsch, Anonymes de Fontainebleau, 62.

N° 2. *Hommes et femmes cultivant un jardin au pied du terme de Priape.* Gravé d'après Primatice par Léon Davent. B. 43.

alla par la suite orner la porte du château d'Anet. Le célèbre orfévre florentin prétend que les intrigues et l'inimitié de la duchesse d'Étampes lui firent enlever cette commande, pour la donner au Primatice. Il est certain, du moins, qu'il quitta la France dans les premiers jours de 1545, laissant bien des ouvrages inachevés. Il est donc à croire que Primatice dut s'emparer sans tarder du travail que la retraite de son rival mettait hors de contestation. Il y déploya toutes les grâces de son génie [1].

9° Salle ancienne du Conseil, faisant partie du pavillon des Poesles. « Là est un lambry avec les chiffres et devise de François Ier. Mais ce « qui s'y voyoit de plus remarquable, c'estoient plusieurs tableaux à « frais, les uns du sieur Rousse, et les autres du sieur de Saint-Martin ; « ensemble leurs bordures de stuc, et quelques figures de relief qui ser- « voient d'ornements, que les iniures du temps ont presque entièrement « ruinées. » (Père Dan, pag. 131.)

Nous ne pouvons que rapporter le passage du père Dan, qui traite de ces peintures, probablement faites avant l'arrivée de Niccolo, et dont nous ne saurions indiquer les sujets. Tout le pavillon des Poesles fut jeté à bas et rebâti par Louis XIV en 1703.

Outre ces énormes travaux, tous consacrés à l'embellissement du château de Fontainebleau, le Primatice et Niccolo dell' Abbate avaient exécuté de nombreux ouvrages soit à Paris soit en d'autres endroits.

1. Vestibule de la Porte dorée.

Côté de l'Étang :

N° 1. *Hercule se laissant habiller en femme par Omphale.* Gravé par Léon Davent. Bartsch, 55.

N° 2. *Hercule dans les bras d'Omphale réveillé par la Sagesse.* Gravé par Léon Davent. Bartsch, 50.

Côté de la Cour Ovale :

N° 3. *Titon et l'Aurore.* Voussure. Gravé par Fantuzzi (Bartsch, 7), et par Caylus, d'après le dessin original qui appartient au Musée.

N° 4. *Hercule débarque à Colchos.* Voussure. Bartsch, Anon. de Fontainebleau. 65. Gravé aussi par Léon Davent. B. 44.

N° 5. *Céphale enlevé par l'Aurore. Le Sommeil le couvre de ses ailes.* Plafond. Non gravé.

N° 6. *Les Titans foudroyés par Jupiter.* Plafond. Non gravé.

N° 7. *Diane et Endymion.* Voussure. Non gravé.

N° 8. *Pâris blessé par Pyrrhus.* (La désignation de ce sujet nous semble fort douteuse). Voussure. (Bartsch, t. XV, p. 415.) Le dessin original appartient au Musée.

Il ne restait presque rien de ces peintures, qui ont dû être refaites à peu près en entier par M. Picot, membre de l'Institut. Le n° 5 nous paraît être le seul où les traces du travail ancien sont encore visibles.

Voici une liste succincte de ceux dont la connaissance est venue jusqu'à nous :

1° L'hôtel de Ferrare, dont l'entrée faisait face au château de Fontainebleau, possédait une salle de bains « ornée sur son plafond de quel- « ques riches peintures de l'habile Saint-Martin, dit Le Primatice, pareilles « à celles de la voûte de la galerie d'Ulysse. » (Guilbert, II, 140.) Il n'en existe plus rien aujourd'hui.

2° La chapelle du château de Fleuri, près de Fontainebleau, avait été également ornée de fresques par Le Primatice, s'il faut en croire le graveur A. Garnier, qui en a mis au jour plusieurs compositions formant en tout dix-sept pièces. On en peut voir le détail dans le tome VIII du *Peintre-Graveur Français* de M. Robert Dumesnil (n°s 2, 10, 32 à 46).

3° L'ancien pavillon de Meudon, qui fut détruit sous Louis XIV, avait été décoré par Niccolo, sous la direction du Primatice. (Voy. Vasari et Félibien.)

4° La chapelle de l'hôtel de Guise avait été ornée entièrement de la main de Niccolo. On y admirait, du temps de d'Argenville, les voyages d'Abraham et de Jacob peints au plafond[1]; sur les murs, les Pèlerins d'Emmaüs, une Résurrection, un *Noli me tangere,* saint Pierre marchant sur les eaux, et enfin l'Adoration des Mages. Sauval nous apprend en outre (tome III, page 105,) que dans la chambre de *Madame*, se voyaient quelques peintures de Messer Niccolo.

L'hôtel de Guise subsiste encore, considérablement agrandi par la famille de Soubise, et en dernier lieu par le gouvernement. On n'y voit plus trace de peintures du XVIe siècle.

5° On voyait à la même époque, à l'hôtel de Toulouse, plusieurs dessus de porte représentant des jeux d'enfants, de la main de Niccolo.

6° Hôtel de Montmorency (rue Sainte-Avoie). Voici ce qu'en dit Sauval (tome II, page 143) : « On y voyoit, il n'y a pas longtemps, une gal- « lerie peinte par Niccolo de Modène, que l'on connoît sous le nom de « Messer Niccolo, sur les dessins de François Primatiche, abbé de Saint- « Martin, le Raphaël et l'Apelles de son siècle et du royaume. Mais on l'a « ruiné pour y faire un corps de logis... »

Il existe une suite d'estampes représentant les Vertus, tirées de « l'hostel

1. Une composition d'hommes chargeant un chameau, gravée par Léon Davent (Bartsch. 63) pourrait bien, malgré l'inscription *Bol. inventeur à Fontainebleau,* avoir fait partie de ces voyages d'Abraham et de Jacob.

« de Montmorency », à Paris chez N. Langlois, sans nom de graveur. Saint-Martin-de-Boulogne inv. et pinx.

7° Chantilly. Le même Sauval nous apprend (ibid.) qu'on voyait dans le jardin une galerie peinte à fresque par Niccolo. Quant au château d'Écouen, autre précieux témoignage du goût et de la magnificence du connétable de Montmorency, les fresques qui le décorent et qui sont encore en assez bon état, ne nous paraissent ni inventées par Primatice ni peintes par Niccolo. On pourrait peut-être y voir l'ouvrage d'un imitateur du Rosso.

8° Maison proche les Bernardins. — Cette maison dont a parlé Félibien, est décrite en ces termes par Sauval, tome III, page 2 : La « maison « du conseiller Le Tellier est remarquable par un grand corps de logis « dont l'architecture est magnifique et majestueuse, mais assez mal « entendue dans toutes ses parties; joint qu'elle a encore un crypto-« portique ou gallerie basse à la manière des anciens, où messire Niccolo « a peint à fresc quelques métamorphoses d'Ovide, qui ne sont pas les « moindres ouvrages de ce grand génie. »

9° Le château de Beauregard, près de Blois, paraît avoir contenu d'importantes peintures de Niccolo. Félibien dit qu'il les exécuta d'après les dessins du Primatice. D'Argenville ne nomme pas ce dernier. Voici la nomenclature qu'il en donne : Une descente de croix (sur le maître-autel probablement) ; dans le plafond, dix anges portant les instruments de la Passion; sur les murailles, la Résurrection du Sauveur. Le tout est anéanti aujourd'hui.

Le temps a également détruit la plupart des tableaux de moindre dimension que dut peindre Niccolo à la cour de France. Nous savons qu'il avait fait le portrait du roi et de la reine. En 1556, nous trouvons mention d'un tableau « qu'il a cy devant fait pour mettre en la cheminée de « la chambre du roy... » Le nombre des autres travaux de ce genre, en détrempe ou à l'huile, qu'on lui demanda, dut être considérable. Sauval parle de ces tableaux qui *suivaient la cour*, et dont les sujets empruntés au paganisme étaient souvent un peu libres. Il prétend que la reine Anne d'Autriche, à son avénement à la régence, en 1643, fit brûler à Fontainebleau pour plus de cent mille écus de peintures qui choquaient la décence. Bien des ouvrages de notre artiste auront péri dans cet auto-da-fé.

Une aussi rigoureuse exécution suffit, d'ailleurs, pour nous expliquer l'extrême rareté des tableaux de chevalet du Primatice, de Niccolo, et des autres artistes de l'école de Fontainebleau. Nous n'en saurions indiquer qu'un seul, existant aujourd'hui dans ce même palais qui en renferma un si grand nombre. Et encore, est-ce le hasard qui l'a fait acquérir par

l'État dans une vente publique, il y a quelques années. On l'a porté à Fontainebleau, et avec raison, car il est à peu près certain que c'est en ce lieu qu'il fut peint. C'est une figure de Diane debout, peinte à l'huile sur panneau et de grandeur naturelle.

Elle est vue de profil et marche vers la gauche. La tête, de trois quarts, se retourne vers le spectateur. Une légère draperie voltige autour de son corps qui est nu. La main droite est armée d'une flèche, la gauche tient l'arc. Un lévrier blanc marche à côté de la déesse. Fond de paysage.

Cette belle peinture, assez bien conservée, est certainement l'ouvrage de Primatice ou de Niccolo. Quant à nous, à la limpidité du ton, à la facilité du contour, à l'analogie frappante que présente la figure tout entière avec celles du tableau d'Alexandre et Roxane, dans la chambre de madame d'Étampes, nous sommes bien porté à y voir l'œuvre de Niccolo. Ne serait-ce pas ce tableau qu'il venait de peindre, en 1556, pour la cheminée du roi Henri II? Le sujet est bien tel que ce prince devait le demander.

Nous trouvons dans le *Dictionnaire d'Architecture* de Roland le Virloys, notre artiste cité comme architecte et comme auteur du tombeau de François Ier et de l'ancien château de Meudon. Tiraboschi a déjà remarqué que cet écrivain était le seul qui eût produit ce renseignement. Il nous paraît d'autant plus erroné, qu'en parlant du Primatice, Roland le Virloys lui-même attribue avec beaucoup plus de fondement à ce dernier artiste le dessin de Meudon et du tombeau.

Mais si rien ne prouve qu'il ait été architecte, nous savons qu'il était paysagiste fort habile. Les comptes nous fournissent plusieurs mentions de paiements qui lui sont faits pour travaux de ce genre : en 1561, 30 livres pour « quatre tableaux et paysages qui ont esté posés au cabinet du roy » ; dans le même compte, on lui alloue 62 liv. 10 s. pour « avoir peind plusieurs toilles et paysages qui restoient à achever pour la « décoration du cabinet du roy, et aussi pour avoir peind plusieurs « paysages et un passage entre la chambre de la Reyne mère du Roy et le « cabinet de ladite Dame. » En 1571, enfin, on lui paie 215 liv. 12 s. 6 d. pour de nombreux travaux, entre lesquels sont comptés, outre la restauration d'un tableau représentant une Femme couchée, du Titien, « plu- « sieurs tableaux de figures et paysages. »

Les paysages de notre artiste existaient encore dans la première moitié du XVIIe siècle, et avaient été réunis dans le cabinet des peintures de Fontainebleau, ainsi que le prouve le passage suivant du père Dan (page 138) : « Là sont encore huit grands paysages faits à détrempe « par messer Niccolo, et sont ces tableaux fort estimés. »

Le tableau bien connu de l'Enlèvement de Proserpine qui, après avoir

fait partie de la galerie du Régent à Paris, est passé à Londres dans le cabinet du duc de Sutherland, présente en effet un fond de paysage de la plus grande richesse et exécuté d'une façon très-remarquable.

Niccolo dell' Abbate avait acquis une grande réputation due à ses travaux. Sa position de fortune devait être excellente. Il habitait ordinairement Fontainebleau, ainsi que le prouve le registre de l'église d'Avon, sur lequel il figure plusieurs fois comme parrain. Nous avons vu, cependant, par ce qui précède, que son talent ne fut pas exclusivement consacré à la cour, et qu'il travailla souvent pour des particuliers dans Paris et en province. Lors de l'entrée solennelle du roi Charles IX et de la reine Élisabeth d'Autriche, sa femme, les 5 et 23 mars 1571, la ville de Paris s'adressa à lui comme à un artiste éprouvé, et le chargea de tous les travaux de peinture, en même temps qu'elle demandait à Germain Pilon les sculptures qui devaient figurer dans les brillantes décorations qu'elle faisait élever sur les pas des deux augustes personnages.

La *Revue Archéologique* (v[e] année, 2[e] partie) a publié un extrait des comptes authentiques concernant ces deux entrées. Notre artiste s'y engage, moyennant une somme de onze cents livres tournois, à exécuter « tous et chacuns les ouvrages de paincture » faisant partie des arcs de triomphe élevés à la porte Saint-Denis, à la fontaine du Ponceau, à la porte aux Peintres, à la fontaine des Innocents et au pont Notre-Dame.

Pour la seconde journée de cette grande fête, avec l'aide de son fils Giulio Camillo, il avait peint, moyennant un salaire de 700 livres tournois, dans la grande salle de l'évêché, seize grands tableaux d'histoire et figures poétiques, suivant les inventions des poëtes Ronsard et Daurat. Le marché est du 8 janvier 1571.

Ces décorations eurent un grand succès, ainsi que le constate l'un des principaux ordonnateurs de la fête qui en a décrit longuement toutes les particularités... « à quoy sa majesté et ceulx de sa suitte s'arrestèrent « longuement, car oultre la beaulté du suject de cette histoire, qui fut « trouvée bien à propos; ces tableaux avoient été faicts par le premier « peintre de l'Europe. »

Il est probable que Niccolo mourut dans cette même année 1571. Le Forciroli, cité par Tiraboschi, l'affirme et ajoute que cette mort eut lieu à Fontainebleau. Rien ne contredit son assertion, qui n'est d'ailleurs pas autrement prouvée. Mais il est bien certain que l'artiste vit au moins les premiers mois de 1571, et c'est par erreur qu'on l'a fait mourir en 1570.

FRÉDÉRIC REISET.

(*La suite prochainement.*)

L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE

MADAME DE POMPADOUR

(*Suite.*)



Un des grands écrivains du dernier siècle, celui qui, sans contredit, a le mieux compris et le plus clairement exposé le sentiment artistique de son époque, Diderot enfin, a cruellement restreint le rôle de Mme de Pompadour.

« Qu'est-il resté, s'écrie-t-il, de cette femme célèbre qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie?... Le traité de Versailles qui durera ce qu'il pourra; l'*Amour* de Bouchardon, à Choisy, qu'on admirera à jamais; quelques pierres gravées qui étonneront les antiquaires à venir; un bon petit tableau allégorique de Vanloo qu'on regardera quelquefois, et... une pincée de cendres! »

Certes, en se plaçant au point de vue philosophique de l'auteur du *Père de Famille*, il faut bien voir dans l'influence politique de la *Marquise*, — comme l'appelaient tout court les honnêtes gens et les mécontents, — l'une des causes vives de l'amoindrissement, non-seulement de la monarchie, mais encore, et ce qui est plus grave, de la nation française. Hélas! Mme de Pompadour avait elle-même conscience du caractère dissolvant de son quasi-règne, du moins est-on tenté de le croire, en l'entendant répéter avec une feinte insouciance, déguisant à peine des remords aigus, la fameuse exclamation : *Après nous le déluge!* qui aurait suffi à déshonorer Louis XV si, comme on l'a écrit, elle avait été de lui. Mais quant à l'action intellectuelle ou seulement inspiratrice de l'aimable favorite sur les esprits et les imaginations qui gravitaient autour d'elle, on peut affirmer, à l'encontre de Diderot, qu'elle a produit plus et mieux que l'*Amour* de Choisy ou la collection gliptyque du cabinet du roi. Je

ne veux pas en inférer que Mme de Pompadour ait jamais atteint les visées d'un Cosme de Médicis ou d'un Léon X — il y a même beaucoup à décompter de la valeur morale de son goût, — cependant il serait injuste de ne pas lui savoir gré d'une continuité d'efforts qui, après tout, a suscité, entretenu et consacré une école. Ce n'est pas d'ailleurs dans un moment où l'art ne tente pas même de s'affirmer par une manifestation appropriée à l'état des idées en France, que la critique serait bien venue à faire trop bon marché d'une école qui a du moins eu l'avantage d'être : cela ne suffit-il pas pour lui assurer l'intérêt de l'histoire?

Avant d'entrer dans le détail des rapports établis entre Mme de Pompadour et les artistes qu'elle encouragea, il me paraît utile de dire quelques mots de son caractère; ils suffiront pour faire apprécier aux lecteurs la tournure et les nuances de ses goûts, devenus si facilement la règle de la poétique à la mode et les guides de l'art.

Mme de Pompadour avait beaucoup d'esprit, encore plus d'habileté, du goût, quelque générosité, mais tout juste assez de cœur pour éprouver parfois des défaillances que sa raison et une grande expérience de la vie lui faisaient toujours vaincre avant qu'elles fussent devenues dangereuses pour sa puissance[1].

Sa digne mère lui avait appris dès l'enfance à considérer la tromperie habile et triomphante comme l'apogée de la vertu, et la tromperie maladroite comme le dernier degré du vice ; aussi professait-elle le culte de la réussite. Être belle, à ses yeux, était déjà presque une vertu, mais elle avait assez de bon sens pour être persuadée que les agréments du visage sont trop fragiles pour ne pas exiger impérieusement d'être soutenus par ceux de l'esprit. « Nous apportons au monde un joli visage, disait-elle, et voilà qu'il se ride en moins de trente ans, après quoi une femme n'est plus bonne à rien. » Aussi s'était-elle étudiée à donner à son esprit une souplesse qui allait jusqu'au miracle.

1. Mme de Mailly lui fut toujours très-supérieure par les qualités du cœur. Lorsqu'elle mourut, un poëte, interprète des sentiments publics, fit pour elle cette honorable épitaphe :

Détester l'injustice, aujourd'hui si commune,
Avec les malheureux partager sa fortune,
Marquer tous ses instants par de pieux dehors,
Aller aux hôpitaux ensevelir les morts,
Joindre mille vertus à ce fervent office ;
Loin du monde, à Dieu seul s'offrir en sacrifice,
Lui consacrer ses jours, saintement les finir;
Ici gît cet objet d'éternel souvenir.

On sait quelle fut l'oraison funèbre de Mme de Pompadour.

Il faut bien emprunter, pour la peindre, quelques traits à ceux qui l'ont connue et approchée. Voici ce qu'en dit un ministre qui l'a plus souvent haïe qu'aimée, combattue que flattée; d'ailleurs, M. d'Argenson avait une trop grande valeur personnelle pour donner droit à Mme de Pompadour de dire de lui ce qu'elle se plaisait à répéter sur ces milliers de gens qui l'adulaient, l'adoraient et au demeurant ne pouvaient la souffrir : « les flatteurs sont des sots qui s'imaginent que les autres leur ressemblent. » Or, M. d'Argenson parlait dans la sincérité de son cœur quand il écrivait : « Aux grâces les plus touchantes de la personne, secondées de tout ce que l'éducation peut donner de plus charmant, elle joignit un art, si nécessaire à Versailles : l'art de badiner dans un ton inconnu au roi et à la cour. Son adresse ne manquait pas de donner du prix aux moindres bagatelles. Personne n'avait autant de grâce qu'elle à raconter une histoire ou les anecdotes de la cour et de la ville. Elle excellait surtout dans l'art de déployer, toujours à propos, ses gentillesses et de ne les faire paraître qu'au moment favorable où elles pouvaient être le mieux senties. Sa pénétration allait jusqu'à découvrir le moment où chacune d'elles cesserait d'être agréable : elle ne l'attendait pas. Déjà la décoration était changée qu'on n'était pas encore revenu de la surprise et de l'admiration qu'elle avait excitées. » Mme de Pompadour prenait le plus grand soin d'alimenter cette source d'où elle tirait la meilleure part de ses avantages, et elle avait organisé une espèce de police qui la tenait au courant de tous les scandales dont elle avait le don, toujours nouveau, d'amuser le roi. On a été jusqu'à dire, à ce sujet, qu'elle faisait enlever à la poste des lettres du secret desquelles sa verve intarissable savait tirer des surprises singulières; puis, que pour réparer tant bien que mal les torts de cet abus de pouvoir, elle s'ingéniait parfois à jouer le rôle de Providence vis-à-vis de certaines infortunes dont sa coupable indiscrétion lui avait fait surprendre les souffrances intimes.

Nous avons vu plus haut que Mme de Pompadour dessinait, gravait à l'eau-forte et même en pierre fine, qu'elle chantait à ravir et touchait fort bien du clavecin; elle jouait, en outre, en maître de la plupart des instruments, même de la vielle, qu'elle avait apprise pour donner plus de naturel à une mascarade, et dansait avec des airs, une légèreté qui donnaient une juste idée du délicieux tableau des nymphes d'Horace :

Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede,. . . . .

dont elle avait au suprême degré la délicatesse et l'agilité.

Mme de Pompadour pensait beaucoup, mais par boutades; ses alliances

longuement élaborées et ses défections subites dans le parti des Encyclopédistes, l'ont bien prouvé; dans ces éclairs de suprématie de l'intelligence sur l'imagination, elle se prenait à lutter contre ses ambitions et à tenter de vaincre ses faiblesses. Elle a dit à une amie : « Le monde avec son éclat et ses plaisirs m'ennuie parfois à mourir, et je voudrais pouvoir me convaincre moi-même que les vanités de la terre ne me touchent plus; mais je ne le veux pas assez. Il semble que nous ayons deux âmes, l'une pour approuver le bien, l'autre pour faire le mal. » Pendant ces éclaircies dans les orages de la vie, elle s'échappait de la cour, s'enfuyait à Choisy et y passait une semaine loin du bruit, à se reposer, à courir dans les bois, seule comme une rêveuse, à tremper son joli museau rose dans du lait chaud et à mordre à belles dents des prunes vertes... pour oublier. Puis un beau matin elle s'avisait que sa situation était bizarre en tout, comme sa fortune, et que la cour était le seul élément où elle pût vivre pour obéir à sa destinée — car elle croyait à la destinée, — c'était là son unique religion; je me trompe, elle avait aussi celle de la parole donnée, très-rare dans le monde où elle vivait, si bien que l'honnête et vertueux Gresset écrivit d'elle, dans la sincérité de sa conviction :

On ne trace que sur le sable
La parole vague et peu stable
De tous les seigneurs de la cour;
Mais sur le bronze inaltérable
Les Muses ont tracé le nom de Pompadour
Et sa parole invariable.

Le trait le plus saillant du caractère de Mme de Pompadour est d'avoir soigneusement étudié le terrain sur lequel le sort l'avait jetée, et la position qu'elle s'y était faite, afin de ne pas perdre un pouce du premier et de garder la seconde dans son intégralité.

Elle avait parfaitement senti que la séduction des sens ne devait pas être de longue durée avec un homme égoïste et capricieux comme l'était Louis XV; d'ailleurs, elle avait peu de foi en l'amour, considéré comme sentiment; elle était d'avis qu'il ne méritait ni les éloges qu'on en fait, ni les regrets qu'il inspire, et après avoir exprimé, dans les mêmes termes que Mme de Montespan, qu'un roi se doit à lui-même d'avoir la plus belle femme de son royaume, elle en vint à penser — quand sa beauté fut flétrie — qu'un prince de l'âge du roi devait s'estimer heureux de posséder la femme la plus spirituelle du monde. Aussi fut-ce par d'autres liens que ceux de l'amour qu'elle songea dès lors à enchaîner son royal amant devenu son ami. Elle régla son plan de conduite sur le besoin de distraire

l'homme le plus ennuyé de France et de Navarre. Le bonheur de l'entendre dire d'un air surpris : « Mon Dieu, comme le temps passe ! » devint le but et la récompense de tous ses soins pour lui plaire.

Elle imagina les petits spectacles et les petits soupers, afin de resserrer chaque soir, par le plaisir, au milieu des épanchements d'une gaieté abondante en saillies et en émotions voluptueuses que n'effarouchait plus l'étiquette, des chaînes que les préoccupations du trône, la politique et la brigue tendaient chaque matin à relâcher.

Outre cela, Mme de Pompadour tenait beaucoup à paraître, bien persuadée que, dans la position subalterne où sa naissance la laissait à la cour, ce ne pouvait être qu'à force de luxe, de charges, de titres, de richesses, qu'elle parviendrait enfin à être, à s'imposer. Pour cela, elle se fit faire successivement marquise, dame du palais, duchesse, et entreprit un instant de devenir princesse souveraine [1].

Rien n'est plus propre à faire connaître la haute idée qu'elle voulait qu'on eût d'elle—si elle ne l'avait pas elle-même—que le cérémonial qu'elle avait établi dans son cabinet de toilette où elle ne consentit jamais à laisser introduire d'autre siége que son fauteuil, dans la crainte que les sentiments de respect qu'elle inspirait ne suffissent pas pour contraindre les princes et les seigneurs en visite à rester debout en sa présence. C'était même une sorte de grâce qu'elle accordait au roi quand il y venait, que de lui faire apporter une chaise. On l'a vue préférer recevoir debout les princes du sang, ne pouvant s'asseoir devant eux, plutôt que de leur offrir une chaise.

La cour haussait les épaules à ces apparences, mais le roi y était pris et la marquise ne demandait pas autre chose.

Mme de Pompadour devait aux ressources inépuisables et à la mobilité de son esprit, prompt à prendre toutes les formes, cette souplesse dont j'ai dit qu'elle faisait, pour ainsi dire, le fond de son caractère. Elle était, mais dans l'acception favorable du mot, un véritable caméléon, se montrant si facilement traitable et complaisante qu'on ne peut expliquer que par une inconcevable aptitude à se contrefaire, le ton impérieux qu'elle affectait quelquefois, sans doute avec les courtisans dont la bassesse ne pouvait manquer de soulever son mépris et son indignation; de ceux enfin de qui elle disait : « je suis honteuse d'avoir servi des hommes médiocres qui n'ont su faire que des révérences. »

1. Elle était en pourparlers avec un agent du roi de Prusse pour acheter la principauté de Neufchâtel au prix de 300,000 livres, lorsqu'on lui fit sentir qu'une pareille transaction coïncidant avec les désastres de Rosbach ne manquerait pas de faire dire à ses détracteurs et au peuple qu'elle fournissait de l'argent à l'ennemi contre sa patrie.

Elle n'eut pas de plus grande occasion de triompher par la valeur de son esprit — quoiqu'elle manquât essentiellement de tact — que dans ses relations avec la reine, en qualité de dame du palais. C'est effectivement un problème psychologique à résoudre, que d'expliquer comment elle parvint en très-peu de temps à se faire accepter par son auguste et pieuse souveraine, au point qu'elle devint presque sa favorite. Elle l'applaudissait dans tout ce qu'elle disait, affectait d'entrer, comme par une inspiration spontanée, dans sa façon de penser, caressait au besoin ses habitudes de dévotion, s'intéressait à des détails de sacristie avec le même entrain qu'elle mettait ailleurs à dire des anecdotes scandaleuses au roi, et parvenait, en fin de compte, à l'amener, par des manœuvres insidieuses, à la seconder dans l'accomplissement de ses vues les plus ambitieuses et les plus souterraines.

Seule, parmi les maîtresses qui se succédèrent dans le cœur du roi, Mme de Pompadour sut concilier les devoirs et les bizarres alternatives de sa double charge, et réussit à éviter vis-à-vis de la reine les hauteurs déplacées de Mme de Châteauroux et les humilités obséquieuses de Mme de Mailly. Aussi Marie Leckzinska n'eut-elle jamais la pensée de décocher à son adresse un de ces traits empoisonnés, vengeance spirituelle de l'épouse offensée qu'elle n'épargnait pas aux devancières de la marquise. Un jour entre autres, Mme de Mailly, conviée par le roi à un petit Marly pendant sa semaine de service, ayant sollicité la permission de s'absenter, la reine lui répondit de son ton de dévote le plus aigre-doux : « Allez, Madame, vous êtes la maîtresse ; » compliment à double face qui mit la pauvre comtesse aux abois et la cour en gaieté pendant huit jours.

L'histoire a enregistré plusieurs grands désastres dont la France a le droit de faire remonter l'origine aux caprices ou à l'irréflexion de Mme de Pompadour. Ces faits sortent des limites de cette notice, mais je ne puis m'empêcher de remarquer que ce serait une erreur de croire qu'elle arrêtât par prédilection sa pensée sur les sujets sérieux et les questions d'État. C'était là, par malheur, une des nécessités de sa position. Elle la subissait par calcul, ou par raison, mais se hâtait de la répudier quand la crise était passée. Voici un curieux exemple et très-concluant de l'empressement qu'elle mettait à revenir à ses intérêts naturels et féminins : Mme de Lutzelbourg, la même qui fut en correspondance avec Voltaire, lui écrivit une longue lettre à l'occasion du gain de la bataille de Lawfeld. Elle lui répondit en ces termes :

« Assurément, ma cher grand'femme j'ai été enchantée de la victoire que le roi a remportée sur ses ennemis et j'en recois votre compliment avec satisfaction.

« Ce n'est pas des nankins peints que je désire, mais si vous trouvez des gourgourans d'une couleur pour faire des rideaux de meubles, soit en jaune et blanc, cramoisi, vert ou bleu, cela a plus de résistance que le taffetas. Si vous trouvez encore de ces bazins, je ne serais pas fâchée d'en avoir deux ou trois cents aunes pour des lits de garde-robe. »

Cette facilité avec laquelle elle redevenait exclusivement femme, après ces excursions obligatoires dans le monde des affaires est du reste une de ses grandes qualités; car elle avait assez profondément étudié l'histoire et la diplomatie pour que rien ne lui fût étranger de ce qui intéressait les relations de la France avec les autres puissances. Elle avait parfois sur ces matières des jugements sains et entremêlait ses conversations politiques de traits et d'anecdotes qui leur donnaient un charme particulier.

Cela explique l'état que faisaient d'elle, malgré leurs griefs, des hommes tels que MM. d'Argenson, de Paulmy, le maréchal de Saxe, le duc de Nivernois et tant d'autres.

Abandonnée à ses penchants natifs, Mme de Pompadour se livrait invinciblement au plaisir qu'elle aimait par goût et même par raisonnement. Elle affirmait que le contentement rend meilleur, et faisait tout son possible pour s'améliorer dans ce sens.

Quand elle voyait le roi triste et qu'une méchante disposition d'esprit ne lui permettait pas d'entrer elle-même en veine de gaieté pour conjurer de son propre fond ce malheur qu'elle redoutait plus que tout au monde, fût-ce même une complication politique ou administrative, elle avait recours à Géliotte, qu'elle avait surnommé le *Divin*, et le faisait improviser un petit concert. Elle chantait avec lui, forçait le roi à prendre une partie, et lorsqu'elle le voyait rire aux éclats de quelque fausse note ou d'une détonation malencontreuse, elle se persuadait volontiers qu'elle venait de sauver l'État. « Le roi rit, la France est heureuse, grâce à vous Géliotte, » disait-elle, et naturellement le ténor s'en allait avec la conscience qu'il était le premier homme d'État du royaume.

De tous les plaisirs, ceux qui naissent des jeux de l'esprit lui plaisaient particulièrement. Elle ne dédaignait pas d'aller les chercher partout où ils pouvaient s'offrir à elle dans leur plus vive indépendance.

« Il y a demain bal masqué à l'Opéra, j'ai presque envie d'y aller et de vous prendre en passant, écrit-elle à une amie; je m'habillerai en marmotte, et nous ferons enrager les hommes. »

Elle disait souvent que la véritable politesse consiste à être aimable, et quiconque l'ennuyait était un rustre. Cela l'amenait à dire que « souvent il n'y a pas de plus mauvaise compagnie que la bonne compagnie. »

Mme de Pompadour faisait un cas infini de la beauté. Elle pensait que l'amour et même le désir sont les grands inspirateurs des belles actions, et comme elle avait de la lecture, elle rappelait avec complaisance que les anciens Germains trouvaient quelque chose de divin dans une belle femme, et elle ajoutait : « La grandeur de Dieu brille avec plus d'éclat sur un beau visage que dans le cerveau de Newton. »

Elle avait cuirassé sa beauté d'esprit et de savoir, aussi ne redouta-t-elle jamais le voisinage des jolies femmes. Elle choisissait les beautés les mieux accréditées pour former sa petite cour, et ses meilleures amies étaient charmantes. Apprenant un jour que Mme de Brézé se faisait peindre, elle lui écrivit : « Vanloo est inimitable pour la ressemblance ; mais, ma chère, dites-lui de ma part de ne pas oublier ces deux petites fossettes qui vous font le souris si aimable, ni ces yeux touchants qui disent si bien : je vous aime. »

Voilà bien des qualités et des plus dignes d'être prisées ; on prêtait aussi à Mme de Pompadour beaucoup de défauts. Souvent prodigue à l'excès, elle était parfois d'une avarice honteuse. Elle se vengeait de ses condescendances par des vanités puériles, et l'on accusait son cœur de ne jamais guère être ouvert aux impressions de la nature. On alla jusqu'à dire qu'elle n'avait été sensible à la perte de mademoiselle Alexandrine, sa fille, — qu'elle avait eue la première année de son mariage avec M. Le Normand d'Étiolles, — qu'autant que l'exigeait la déconvenue d'une alliance manquée avec la maison de Nassau ; mais à étudier les nuances de son caractère et mille petits détails de sa vie, je tiens cette assertion pour pure calomnie.

Il est un trait beaucoup plus vrai du caractère de Mme de Pompadour, trait assez curieux à constater en présence des souvenirs d'élégance et de bon goût dont son nom seul semble être synonyme ; c'est qu'elle avait conservé dans ses manières de pitoyables habitudes, vestiges indélébiles d'une basse extraction, d'une éducation relâchée jointe au laisser aller d'une sensualité trop impérieuse pour s'observer. C'est d'ailleurs cette sensualité même, développée par un esprit vif et délicat, par une imagination ardente, qui eut le don d'engendrer en Mme de Pompadour le goût artistique, base fondamentale de sa supériorité et cause première de ses succès.

Des notes précieuses qui me sont tombées sous les yeux donnent de singuliers détails sur certaines particularités individuelles de son portrait physique et moral.

Mme de Pompadour avait le ton bourgeois ; ses mouvements, sa tenue, ses habitudes de corps sentaient même la grisette ; elle eut la bonne foi de

l'avouer elle-même à Quesnay, son médecin, à l'abbé Bayle, son confident, et à Voltaire. Celui-ci l'en plaisanta même publiquement, un jour qu'assis à table à côté d'elle et impatienté de la voir se barbouiller de sauce et se pourlécher en mangeant une caille qu'elle trouvait *grassouillette*, s'écria sur ce mot :

> Grassouillette, entre nous me semble un peu caillette.
> Je vous le dis tout bas, belle Pompadourette.

Laujon, témoin du fait, l'a rapporté dans ses anecdotes.

Les intempérances de manières de Mme de Pompadour choquaient souvent le roi, qui la voyait constamment dans la plus étroite intimité, et qui était, lui, si parfait, si délicat, si incomparablement gentilhomme dans toutes ses habitudes.

Tant qu'elle fut jeune et jolie, tant qu'elle accompagna d'un frais sourire et d'une moue mutine et piquante ses petites incongruités, le roi les prit en patience; mais avec l'âge et les flétrissures qui l'accompagnent, elles lui devinrent presque insupportables. Parfois, à table, quand il l'entendait enfourner bruyamment à pleines cuillers son potage et sa crème, ou humer avec de longs glougous un mets exquis ou un fruit juteux, il lui arrivait de se lever et de quitter la partie. Il s'écriait alors avec dépit : « C'est une éducation à faire! » Puis, après quelques tours de salon, la marquise dardait certain regard, lançait certain mot qui ramenait la sérénité sur le front royal, et l'amant oubliant bon ton, couronne, étiquette, oubliant tout, se rasseyait en murmurant : « Oui, mais dans une éducation bien faite je n'aurais pas trouvé les autres agréments de celle-ci; » car M. d'Argenson nous a appris que Mme de Pompadour avait pour le roi des audaces d'affection que les femmes bien élevées auxquelles il avait précédemment donné son cœur ne pouvaient pas même soupçonner. Je m'arrête ici, car s'il fallait suivre jusqu'au bout les historiens de Mme de Pompadour, entre autres M. d'Argenson qui tenait note, année par année, des changements survenus en elle, on devrait renoncer à rallumer sur son front l'auréole de gloire qu'on y vit incontestablement briller pendant quinze ans. Pour donner une idée de ce qu'elle était devenue vers l'âge de quarante ans, il suffira de transcrire le dernier croquis tracé d'après elle par l'ancien ministre :

« Mme de Pompadour commence à réunir tout ce qu'il faut pour paraître une méchante femme. Sa maigreur extrême, son teint plombé, gras, luisant et livide, semblent être des avis qu'elle reçoit de la nature que la machine est usée et se décompose. Cela la rend méchante, inquiète

dans la société, difficile dans le service, et plus exigente dans les hommages qu'elle attend qu'on lui rende. »

Étant ainsi posé, ce qu'on a pu retrouver d'authentique pour indiquer à grands traits le portrait moral de Mme de Pompadour, il est temps d'entrer dans le détail des faits qui ont assis son influence sur les arts et de déterminer la part qu'elle a prise à leur développement.

Le goût des arts et de tout ce qui s'y rattache était inné chez Mme de Pompadour, et la nature, prodigue envers elle de ses dons les plus précieux, la pourvut à l'excès des facultés propres à en faciliter l'usage : sens impressionables, organes souples et délicats, esprit vif, imagination féconde, intelligence ouverte. Elle pouvait et elle sut devenir apte à tout, et on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de ses dispositions merveilleuses ou du parti qu'elle eut la volonté d'en tirer, à force d'étude et de persistance. J'ai dit que, jeune fille, elle avait eu l'avantage de s'ouvrir par ses talents naissants les cercles les plus littéraires de Paris et d'y régner en souveraine; jeune femme, et devenue riche par son mariage avec M. d'Étiolles, elle profita de ses conquêtes pour tenir à son tour bureau d'esprit; mais dans les premiers temps, songeant avec orgueil qu'elle appartenait par profession aux arts du dessin, elle s'entoura de préférence, des peintres, des sculpteurs et des architectes dont elle admirait les ouvrages avec une sorte de passion fiévreuse. Aussi quand une fortune toute royale lui fut dévolue en échange de son honneur d'honnête femme, n'eut-elle rien de plus pressé que de se procurer à profusion les jouissances artistiques longtemps caressées dans ses rêves, entrevues dans la conversation de ses artistes de prédilection, et dont le talent de ces derniers, facile à répondre même aux caprices d'une fée, lui promettait une réalisation splendide.

Si quelque considération d'un ordre élevé peut faire oublier ou du moins atténuer les fautes d'une femme qui s'est mise audacieusement en révolte contre les sentiments de pudeur de son sexe et les devoirs du mariage, il n'en est pas de plus légitime que celle qui s'appuie sur un libéral et généreux emploi d'un pouvoir même usurpé et d'une situation si compromettante.

M. Jules Dumesnil, le savant historien des amateurs italiens et français a pris la peine de dépouiller le livre des dépenses de Mme de Pompadour, publié sur le manuscrit original par M. Leroy, bibliothécaire de la ville de Versailles, et il y a trouvé les noms des artistes qu'elle a fait travailler sur ses plans, inspirés de ses conceptions personnelles, toujours originales, souvent élégantes et parfois exquises. La plupart de ces noms, que j'ai déjà réunis dans la première partie de cette notice, sont précisément

ceux dont l'ensemble forme, dans l'histoire de l'art français, l'école désignée sous le nom de Pompadour.

Ce relevé de dépenses porte pour les six années comprises entre 1748 et 1754 seulement, une somme de 2,983,047 livres distribuée à ces différents artistes en paiement de travaux de décoration dans son château de Bellevue, abstraction faite de ceux des autres maisons de plaisance, du prix des tableaux de cabinet, des dessins de portefeuille, des pierres gravées par Guay, s'élevant seules à 400,000 livres, — payées dans le même laps de temps. Il est bon de noter qu'après une pareille dépense l'insatiable favorite écrivait à son amie, Mme de Lutzelbourg[1] : « Sa Majesté a fait trois voyages à Bellevue. La maison quoique pas bien grande est charmante et commode, *sans nulle espèce de magnificence.* »

Tout cela constitue sans doute une protection efficace et un encouragement sérieux.

La fortune de Mme de Pompadour fut considérable dès les commencements de sa faveur. Elle eut d'abord un viager de 200,000 livres attribué au marquisat de Pompadour et plusieurs terres d'un bon rapport, telles que Crécy et Ménars; mais outre que ses maisons de plaisance absorbaient et au delà les revenus des terres y annexées, sa pension, à peine proportionnée aux besoins de sa maison, n'aurait pu subvenir aux dépenses artistiques pour lesquelles elle se sentait tant de propension, si en 1747 elle n'avait obtenu du roi l'autorisation de disposer à son gré de bons sur le trésor. Ces bons portaient seulement la signature du roi, sans indiquer le genre de service auquel ils étaient affectés. Elle atteignit ainsi son but, qui était de puiser en liberté dans le trésor royal, afin de récompenser richement ceux qui l'amusaient ou la servaient. Le marquis d'Argenson nous fournit des documents curieux sur la manière dont elle payait les services qui l'agréaient. « Le 12 mai 1749, elle fit donner 1000 écus de pension à Migeon, ébéniste du faubourg Saint-Antoine, pour lui avoir fait une belle chaise percée, et 4000 livres de pension au sellier Lafontaine, pour lui avoir construit une belle berline. »

Il est plus facile de se faire une idée de l'énormité des sommes dont elle disposait ainsi, sans autre règle que son caprice, que d'établir par des chiffres l'importance de son budget annuel. Le peuple pressuré voyait avec effroi poindre à l'horizon les indices précurseurs d'une ruine prochaine, mais la marquise s'en inquiétait peu, répondant imperturbablement aux esprits timorés qui lui montraient l'abîme entr'ouvert, que plus l'État dépensait et plus la circulation du numéraire enrichissait la

1. Lettres publiées par la Société des bibliophiles français.

France. Malgré ce qu'il y avait de spécieux dans cette doctrine, l'opinion publique la contraignit plus d'une fois à s'en départir. Je lis dans une de ses lettres à Mme de Lutzelbourg. « Les spectacles de Versailles n'ont pas recommencé (janvier 1751), le roi veut diminuer sa dépense dans toutes les parties; quoique celle-là soit peu considérable, le public croyant qu'elle l'est, j'ai voulu en ménager l'opinion et montrer l'exemple. »

Puisque nous en sommes à l'énumération des biens de la marquise de Pompadour, c'est le cas de rappeler quelques-unes des grandes propriétés qu'on lui donna ou dont elle fit elle-même l'acquisition ; cela rentre en tous points dans l'histoire de son influence, car il n'en est pas une qui ne devînt pour elle le motif d'un immense déploiement de luxe et l'occasion de nombreuses commandes d'objets d'art.

Le roi lui fit présent, en l'espace de quelques années, de Choisy, de la Muette, d'un hôtel à Fontainebleau [1], d'un autre hôtel à Versailles [2], des terrains où elle fit bâtir le château de Meudon ; — 1,500 ouvriers y furent employés pendant les années 1749 et 1750, — la jolie guinguette de M. Dupin de Francœil, à Montretout, qu'elle ne voulut jamais appeler que *Tretout* à cause des quolibets ou *poissonnades*, — comme on disait des épigrammes lancées contre elle, — auxquels ce nom malencontreux donna lieu. (Elle s'en dégoûta bien vite : « J'ai abandonné Tretout, et acheté à la place La Celle, petit château assez joli, » écrit-elle en 1748 [3]. Bellevue, qui engloutit tant d'argent, et partagea avec Choisy ses prédilections. Les premiers jours qu'on alla à Bellevue, les cheminées fumaient, c'était en février 1748. Il y avait au bas des jardins une petite maison séparée par un mur mitoyen ; on l'acheta séance tenante, et on y alla souper. Cela s'appelait le *Taudis*. Je laisse à deviner les poissonnades qu'on fit là-dessus ; le roi en eut sa bonne part ; mais il s'était bien amusé.

Comme le petit hôtel de Versailles était trop loin des appartements du roi, celui-ci songea à installer la marquise dans le château même ; cela se fit en 1750, ainsi qu'elle l'apprend elle-même à son amie de Lutzelbourg : « Le roi m'a donné le logement de M. et Mme de Penthièvre, qui me sera très-commode. Ils passent dans celui de Mme la comtesse de Toulouse, qui en garde une petite partie pour venir voir le roi les soirs. Ils sont tous très-contents, et moi aussi ; c'est par conséquent une chose agréable. »

En 1748, Mme de Pompadour acheta l'hôtel d'Évreux pour 800,000 livres. « Il faut bien, écrit-elle, que j'aie une maison dans Paris, mais je vais

1. Le premier, à gauche, après la pyramide, à l'entrée de la ville.
2. Actuellement hôtel des Réservoirs, près de la Préfecture.
3. A Mme de Lutzelbourg.

la faire abattre et en bâtir une autre plus à mon goût. On se moque de la folie de bâtir; pour moi, j'approuve fort cette prétendue folie qui donne du pain à tant de malheureux. Mon plaisir n'est pas de contempler de l'or dans mes coffres, mais de le répandre. Je suis sûre que vous pensez comme moi: aimons-nous toujours et méprisons la bassesse et l'envie. » Ces derniers mots ne sont pas mis là sans raison : soit indignation de voir le palais d'un prince du sang entre les mains de la maîtresse du roi, soit pour tout autre motif, le peuple vociféra ; les chansons, les épigrammes, les inscriptions ordurières allèrent leur train, et la marquise en souffrit beaucoup. Pendant une nuit, on effaça les mots : *hôtel de Pompadour*, inscrit sur le portail, et on les remplaça par ceux-ci : *Regiæ meretricis Edes.* Plus tard (1754), Mme de Pompadour avait pris un grand terrain sur les Champs-Élysées pour se faire un potager, mais on murmura parce que cela retranchait sur les promenades : elle le fit remettre *en marais* comme il était auparavant.

Dans le même temps, Mme de Pompadour fit une acquisition d'un genre bien différent : Mme de La Trémouille lui céda une sépulture de famille aux Capucines de la place Vendôme [1], et elle s'empressa d'y faire transporter le corps de Mme Poisson, sa mère; ce qui fit dire à Mme la princesse de Talmont, tante de la reine : « Les petites arêtes de Poisson doivent être bien étonnées de se trouver à côté des os de La Trémouille. »

Enfin, elle acheta le château du Val, près Saint-Germain, pour en faire cadeau à sa bonne amie Mme de Brancas.

La fortune publique, épuisée par tant de dépenses, ne pouvait plus fournir à des besoins sans cesse renaissants, Mme de Pompadour s'endetta; on lit dans une lettre de 1758 : « Je vous remercie de vos étoffes, je suis dans la réforme et d'une sagesse qui me surprend moi-même : j'ai vendu mon nœud de diamants pour payer des dettes, cela n'est-il pas beau ? »

Cela était encore plus beau qu'elle ne le disait, car elle oubliait d'apprendre à Mme de Lutzelbourg que ces dettes avaient été contractées pour la construction d'un hôpital à Crécy. Le joaillier Rambaud lui paya 480,000 livres le nœud de diamants dont il est ici question ; elle ne perdit guère dessus que 200,000 livres.

1. On y enterra Mme de Pompadour en 1764. M. de Marigny avait demandé qu'une oraison funèbre donnât plus de solennité à la cérémonie. La tâche était délicate. Voici comment le religieux, chargé de la prononcer, s'en acquitta : « Je reçois le corps de très-haute et puissante dame, Mme la marquise de Pompadour, dame du palais de la reine. Elle était à l'école de toutes les vertus; car la reine, modèle de bonté, de piété, de modestie, d'indulgence, n'a pu que lui donner l'exemple d'une vie édifiante, etc. »

Cependant Mme de Pompadour ne laissait échapper aucune occasion de mettre sous sa dépendance tout ce qui pouvait se rattacher aux arts par le maniement et l'administration des grands travaux de l'État. Il est juste de dire que ses vues ne manquaient pas de l'apparence d'une certaine élévation; mais elle avait surtout une activité dévorante qui, s'appliquant en même temps à cent objets divers, donnait l'idée d'une magnificence dont rien n'approche. Elle avait l'ambition de marquer son passage par des institutions et des monuments qui pussent porter son nom jusque dans la postérité; on aurait dit qu'elle voulait regagner en gloire ce qu'elle avait perdu en considération. Elle songea donc à son frère pour lui donner les Bâtiments et la direction générale des arts, en survivance de M. Lenormand de Tournehem. Elle était sûre de le dominer et de conduire elle-même les affaires sous le nom de ce pauvre Vandières, qui était le très-humble serviteur de sa sœur. Pourtant Mme de Pompadour ne craignait rien tant que d'avoir un instrument incomplet et inutile. De même qu'on élevait les princes, par une éducation spéciale, pour les grandes charges de l'État, elle fit donner à M. de Vandières une éducation rapide mais variée dans toutes les branches de connaissances qui ont rapport aux arts. Elle l'envoya en Italie, accompagné d'une longue suite de professeurs, d'historiographes, de dessinateurs ayant pour mission de lui faire discerner les belles choses, de lui indiquer celles qu'il serait possible d'approprier au goût de la France, et de lui inculquer, avec des notions exactes sur l'histoire de l'art, les grands principes sur lesquels il repose, et dont la possession constitue le goût. Cochin, peintre, Soufflot, architecte et l'abbé Leblanc, historiographe des Bâtiments, furent chargés de diriger le voyage, et servirent de gouverneur au futur marquis de Marigny.

En supposant que Mme de Pompadour n'ait pas eu pour but secret, en donnant à Vandières la surintendance des Bâtiments, de se réserver la haute main pour l'initiative comme pour la solution dans toutes les questions relatives aux arts, et même dans cette hypothèse, il faut convenir qu'elle ne pouvait prendre une mesure plus digne d'éloges et qui méritât plus que ce voyage d'étude dans la terre classique des arts, d'être admise en principe et renouvelée dans l'avenir. On y trouve encore une preuve de l'utilité des efforts de la marquise en comparant les grandes idées qu'elle avait sur le progrès des arts et l'importance qu'elle y attachait, au peu d'état qu'en faisaient alors des personnages éminents et distingués par le cœur autant que par l'intelligence. Ainsi, par exemple, M. Voyer d'Argenson lui-même, le ministre le plus éclairé, l'esprit le plus libéral et le plus progressif qui ait influé dans les conseils du roi Louis XV, ne voyait dans ce voyage, dont le marquis de Marigny retira tant de fruit, qu'une folle

explosion de vanité et une odieuse dilapidation des deniers publics, — l'expression est consignée tout au long dans son journal.

Une des branches de luxe qui attira particulièrement l'attention de Mme de Pompadour fut la fabrication de la porcelaine. Avant qu'elle s'en occupât, la France était sous ce rapport exclusivement tributaire de la Saxe et de la Chine. La marquise trouva ridicule que, dans un pays qui primait déjà les autres par le bon goût et par le talent de ses artistes, on fût à la merci de l'étranger pour des produits ressortant essentiellement des spéculations de l'art et du bon goût; elle sentit combien il serait digne de la France d'avoir une manufacture de porcelaine de haut style, comme elle avait déjà les Gobelins et la Savonnerie. Le roi favorisa ce projet : on appela des chimistes pour étudier et perfectionner les pâtes, ce furent Macquer, de Milly, de Montigny, Hellot; des peintres de fleurs et de paysage pour l'ornement des pièces — ils furent placés sous la direction de Bachelier, à qui l'on doit aussi l'introduction du dessin industriel, — et des sculpteurs pour ordonner le choix des formes et la composition.

Tous les arts à l'envi s'unirent pour créer celui-ci, et la manufacture royale, placée d'abord à Vincennes dans l'établissement des frères Dubois, sous la protection immédiate du roi, qui en avait des actions, et transportée plus tard à Sèvres, dans l'ancien château de Lulli, produisit, selon M. J. Dumesnil, son premier morceau de pâte tendre en 1754.

Cette création eut une véritable importance et décida de l'avenir de cette industrie en France. Les effets s'en firent même remarquer presque immédiatement, car ils répondaient à un besoin réel, puisque l'importation des porcelaines de Saxe et de Chine s'élevait annuellement à plus d'un million de livres. Cela n'empêcha pas la routine et la malveillance de chercher à entraver cette industrie naissante, sous prétexte que la porcelaine de Sèvres, peut-être plus élégante que celle de Saxe, coûtait néanmoins beaucoup plus cher. Mme de Pompadour tint ferme, elle prôna les produits de Sèvres, en fit de riches cadeaux autour d'elle [1], en fit envoyer au roi de Saxe, comme pour le défier, et cria bien haut

1. Parmi les divers emplois que Mme de Pompadour faisait des porcelaines de la manufacture de Sèvres, il en est un qui demeura à l'état de projet, mais qui se rattache à une invention assez bizarre pour mériter qu'on en garde le souvenir. Elle avait imaginé d'établir un refuge pour vingt veuves d'officiers, toutes jeunes et jolies. Elles devaient avoir une loge à l'Opéra, un petit jardin avec pavillon dans un faubourg et chacune pour 40 louis de porcelaine de Sèvres en étrennes; toute la poterie de leur service devait, en outre, venir de la manufacture. Elles perdaient tout en se remariant, mais les affections leur étaient permises. (*Journal de d'Argenson*, 1756.)

que ce n'était pas être citoyen que de ne pas acheter de cette porcelaine. Elle finit par triompher, et nous savons aujourd'hui rendre une justice tardive à ses efforts, en admirant les chefs-d'œuvre sortis, sous son inspiration, de cette admirable fabrique.

Quelle école heureuse et favorisée du sort que cette école du XVIII[e] siècle, dont les œuvres, prenant tant de formes diverses et se renouvelant sans cesse, trouvaient mille prétexte, pour charmer les yeux, en prêtant leur coloris gracieux et leurs aimables compositions à tous les objets usuels de la vie intime.

M[me] de Pompadour voyait tous les modèles, dictait des sujets à des interprètes dociles, et traçait même d'une main rapide le contour d'un vase ou l'ajustement d'une décoration. Faut-il s'étonner après cela si toutes ces petites merveilles, si abondantes, si diverses, si originales, semblent néanmoins être sorties de la même main ? Il en a été de même pour tout ce qui s'est fait sous l'inspiration de cette femme heureusement douée et irrésistible : tableaux, statues, villas, palais, meubles, bronzes, bijoux, romans, madrigaux, toilettes portent l'empreinte irrécusable de son esprit, de sa gaieté, de sa légèreté, de sa grâce, de sa sensualité et de sa coquetterie. Elle a cherché en toute occasion le plaisir dans l'art et n'a pas cessé d'inciter les artistes qu'elle favorisait à l'y introduire. Tout, autour d'elle, devint souple, facile, agréable à l'œil, enivrant même; le joli trôna dans tous les genres de composition : l'art Pompadour était créé. On pourrait en fixer la formule à peu près en ces termes : La sensualité érigée en principe et tempérée par le sentimentalisme.

L'influence de la favorite augmentait tous les jours autant sur l'esprit des gens qui l'entouraient, des ministres, des princes et de la cour que sur celui du roi, dont elle avait fini par disposer à volonté, jusqu'à lui persuader qu'il aimait les arts et les lettres, tandis qu'en réalité il n'avait de goût que pour les sensations fugitives qu'ils faisaient naître en lui, comme accessoires de ses plaisirs. Il est vrai que la marquise était si habile mêler voluptueusement les illusions que produisent les arts avec les jouissances plus matérielles dont s'abreuvait Louis XV, qu'aucun divertissement ne pouvait plus plaire au roi s'il n'avait été imaginé et organisé par son incomparable amie.

Il en était de même à la cour : les toilettes, les meubles et le reste n'étaient réputés de bon goût qu'autant que le modèle venait de la marquise. Elle avait le buste admirablement pris; elle le savait, et ne négligeait rien de ce qui pouvait donner du relief à ses charmes. Elle avait inventé un négligé qui fut aussitôt à la mode; c'était un habit presque fait en forme de veste turque, serrant le cou et boutonné au défaut du

poignet. Comme il était adapté à l'élévation de la gorge, et qu'il collait sur les hanches, il faisait ressortir avec une grâce incomparable les agréments de sa taille, en prenant l'office de les vouloir cacher. Ces sortes d'élégance chez les femmes de goût sont le suprême de l'art. Ces déshabillés du matin, galants et coquets, furent nommés *Pompadours;* les dentelles mêlées de fleurs pour coiffures étaient des *bouquets à la Pompadour;* les habits bleu ciel, sa couleur de prédilection, étaient *à la Marquise;* les officiers portaient à l'épée des *nœuds Pompadour,* depuis qu'elle avait, en se jouant, chiffonné celui du maréchal de Saxe pour y mettre plus de grâce. Ce fut encore elle qui, choquée de voir représenter, contre toute vérité historique, Andromaque en panier et Camille en prétintaille, souffla à M[lle] Clairon l'idée de commencer la réforme des habits au théâtre, et s'évertua à l'appuyer.

Peu à peu l'amour du dessin envahit la cour et devint une véritable folie. Tandis que M[me] de Pompadour grave avec un succès réel, « la reine, dit M. d'Argenson, peint de mauvais tableaux, M[me] de Modène en fait de grands en chenille; tout le monde peint ou enlumine, c'est l'occupation à la mode. »

Il n'est pas jusqu'au roi qui voulût tenter l'aventure, et il n'eut de cesse qu'on ne lui eût amené la petite Morfil qui servait de modèle à Boucher. Il la trouva « *gentille à croquer* », et essaya de la croquer en Danaé. Cette plaisanterie, très-innocente au fond, servit de prétexte aux méchantes langues, et devint l'origine des bruits qu'on fit courir sur de prétendues complaisances de M[me] la marquise de Pompadour pour les plaisirs secrets du roi.

On s'étonna longtemps de l'aptitude de cette femme célèbre pour tout ce qui avait rapport aux arts du dessin, et j'ai lu en maint endroit que ses jugements, toujours très-sensés, n'étaient pas de son cru. Elle ne faisait, a-t-on dit et redit, que répéter une leçon apprise en y mêlant le charme d'une élocution abondante et d'un esprit vif et prompt à appliquer ce qu'on lui avait enseigné à ce qu'elle voyait.

On a trop facilement oublié, en publiant de telles assertions, que M[me] de Pompadour avait pris ses degrés dans l'art, et qu'en parlant dessin elle parlait de sa première profession. Joignez à cela qu'elle aimait avec passion tout ce qui portait l'empreinte du génie d'invention, au point qu'elle s'est accusée un jour d'avoir failli aimer son mari, parce qu'il lui avait fait présent d'une alouette de Vaucanson qui remuait les ailes et pépiait comme un oiseau en vie.

Lorsqu'elle s'ennuyait, ressentait quelque gros chagrin, ou que les malédictions du peuple, soulevées par des désastres attribués à ses

fautes, arrivaient jusqu'à ses oreilles, elle s'enfuyait dans sa galerie, s'y enfermait seule avec ses tableaux de prédilection, se plongeait durant des heures entières dans une muette et délicieuse contemplation, puis s'en revenait dans son boudoir, l'esprit libre de soucis et le cœur joyeux. Elle donnait, d'ailleurs et continuellement, des preuves de ses connaissances en de telles matières. Elle avait le mérite, rare chez une femme envers qui l'adulation était de règle, de ne se faire aucune illusion sur la nature de son talent, non plus que sur l'usage que les femmes du monde doivent faire des beaux-arts. Un sentiment exact de la supériorité des vrais artistes lui dictait ce qu'il fallait penser à cet égard ; aussi disait-elle un jour à la marquise du Saussay qui lui montrait avec complaisance des dessins de fleurs très-prétentieux et trop finis : « Prenez garde, le dessin ne doit être pour nous qu'un amusement, n'en faites pas une occupation. »

Les artistes savaient bien apprécier le mérite de ses remarques, et ils étaient avides de recueillir les mots sensés et pénétrants qu'elle lançait sur son passage en visitant le salon de peinture. Elle trouvait avec beaucoup de bonheur et d'à-propos des formules nettes, spirituelles et originales, pour faire passer galamment un blâme ou ressortir un compliment. Plusieurs peintres tirèrent profit de ses remarques, et Vanloo, lui-même, malgré son assurance et son amour-propre, retoucha plusieurs toiles sur les observations de la marquise. Il ne lui céda pas cependant sur son portrait commencé en 1758 et qui resta plus d'un an inachevé, faute d'entente entre le peintre et son modèle.

Mme de Pompadour désirait beaucoup être peinte par Vanloo; mais elle ne possédait plus la jolie figure qui charma Boucher et Latour et leur inspira deux pages illustres, les deux plus jolis portraits qu'il soit possible de voir. Le pastel fait par Latour plaisait par-dessus tout à la marquise; elle avait même chargé l'abbé Bayle, son confident, d'aller le redemander à M. d'Étiolles qui le tenait chez lui, et qui répondit sans plus s'émouvoir : « Allez dire à ma femme de venir le reprendre elle-même. » Elle fit toutes sortes de coquetteries à Vanloo pour obtenir qu'il la rajeunît un peu et la flattât tant et plus; mais Vanloo fut inexorable. « Je ne puis, Madame, lui dit-il, flatter dans mes peintures : elles ressemblent toutes aux originaux : habillez-vous comme il vous plaira, prenez une mine, un air tel que vous voudrez, et je l'imiterai. »

La marquise n'avait, en vérité, rien à redire à cette proposition raisonnable et ne savait quel parti prendre; enfin elle imagina de se faire peindre en jardinière, au milieu des fleurs, dans un beau jardin, et Vanloo trouva moyen de tirer parti plutôt encore de l'arrangement de la composition que des grâces de la figure.

On trouve une allusion à cette fameuse transaction du portrait, dans une lettre de Mme de Pompadour, datée du 6 mai 1759[1]. « Vous n'aurez pas encore mon portrait de quelque temps : Vanloo l'habille pour le salon de la Saint-Louis, et je vous prie de croire que ce n'est pas une petite affaire. »

Nous avons vu la marquise de Pompadour à la tête du mouvement des arts de son temps, répandant l'argent et les faveurs sur tous ceux qui s'efforçaient de marcher dans ses voies ; nous avons constaté qu'en plusieurs circonstances importantes elle avait secondé d'une manière efficace, l'essor du luxe et le progrès des lumières. Cependant quand on se place au point de vue du beau absolu, on se demande si cet art si coquet, plus gracieusement fouillé que sérieusement approfondi, est bien digne de représenter la pensée d'une grande nation pendant une moitié de siècle ?

A cela le critique imbu de l'étude du passé répondra sans doute que l'art Pompadour n'est qu'un art de décadence, un aimable libertinage de l'imagination ; mais qu'il était parfaitement à la hauteur des besoins, des idées et, si l'on veut, des préjugés d'une époque de transition.

Maintenant si l'on demande : Mme de Pompadour avait-elle du goût, dans l'acception parfaite du mot ? le même critique ajoutera : Oui, aux yeux des gens qui placent exclusivement le goût en fait d'art et de luxe dans une sorte de sensualité du regard qui conduit et arrête l'œil, de préférence sur les formes molles et arrondies, gracieuses, parfois bizarres, faisant toujours naître une impression voluptueuse et assez indécise dans l'expression pour laisser de la marge à l'imagination ; non, de l'avis de ceux qui font consister le goût dans une tendance absolue de l'âme vers le beau idéal dont l'élément gît, pour les connaisseurs, dans les manifestations presque divines de l'antiquité grecque.

Et en effet le goût, à la façon de Mme de Pompadour et non soutenu comme il l'est chez elle par de très-grandes qualités naturelles et beaucoup de savoir, est un peu celui de toutes les femmes de complexion amoureuse ou courtisanesque. Elles aiment le joli dont la vue leur cause une agréable titillation, indépendante de toute tension de l'esprit, et un épanouissement voluptueux des sensations.

Il y a peu de femmes douées des aptitudes et des penchants qui font les Diane de Poitiers et les Pompadour, quoique demeurées dans la bonne compagnie, qui, livrées aux inspirations de leur naturel, ne trouvent encore aujourd'hui au bout de leur crayon, les lignes agréables peut-être, mais d'un goût douteux qui constituaient le genre Pompadour.

1. A Mme de Lutzelbourg.

Cette conclusion n'enlèvera rien à l'admiration qu'on doit, suivant nous, à l'école dans laquelle on vit briller les noms de Boucher, de Bouchardon, de Chardin, de Coustou, d'Oudry et de Vernet, mais elle mettra les amateurs en garde contre les séductions des sens en matière d'examen d'œuvres d'art, et fera d'autant mieux ressortir la portée du vrai mérite de la Minerve de Bellevue, qu'elle fait valoir le degré de développement et de volonté auquel Mme de Pompadour avait dû élever son esprit afin d'atteindre un résultat relativement énorme, dans la situation où elle était et pour le temps où elle a vécu.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

(*La fin au prochain numéro.*)



HILAIRE LEDRU

DÉTAILS BIOGRAPHIQUES SUR CE DESSINATEUR

Tandis que l'Italie, l'Allemagne, la Belgique et l'Angleterre n'ont point eu de peintres, de dessinateurs de quelque talent, qui n'aient trouvé leurs historiens, dans notre France les nombreuses biographies, publiées ou réimprimées chaque jour à Paris, sont muettes sur beaucoup d'artistes, dont les noms et les œuvres ne méritent pas cet oubli. De ce nombre est Hilaire Ledru. La *Gazette des Beaux-Arts* veut réparer aujourd'hui cet injuste silence, en donnant à ses lecteurs un curieux dessin qui représente Mlle Mézières, comédienne du roi de France, et quelques détails biographiques sur l'artiste qui a tracé les traits et le costume si original de cette actrice, sur le papier.

Hilaire Ledru était né en 1769, à Opi, village situé entre Arras et Douai. Il avait pour père un pauvre charpentier, qui trouvait à peine dans son travail de quoi faire subsister sa famille. Aussi Hilaire passa-t-il une partie de son enfance à garder les troupeaux de ses voisins. — Cette occupation, qui allait à son caractère mélancolique et méditatif, était loin de lui déplaire. Souvent dans un âge avancé, au milieu du bruit et de la civilisation des grandes villes, on l'a entendu regretter l'époque de sa vie où il n'était qu'un simple pasteur. Seul, il apprit à lire, à écrire et à dessiner, en traçant sur le sable avec une baguette, les mots, les objets qui s'offraient à sa vue ou à sa pensée. Armée d'un morceau de charbon, sa main couvrait des portraits de sa famille les murailles blanchies à la chaux de la maison paternelle, et ces dessins grossiers étaient cependant d'une telle vérité, qu'ils faisaient l'admiration de tous ceux qui les voyaient.

M. Delahaye de Grécourt, seigneur d'Opi, eut l'occasion de jeter les yeux sur les essais d'Hilaire Ledru, et fut frappé de ses dispositions. A ses frais, il le plaça à l'école de dessin de Douai, où ses progrès devinrent si rapides, qu'il fut sur-le-champ reconnu pour l'élève le plus fort

de cette école. La fortune alors semblait lui sourire, car au bout de deux ans, M. Delahaye, lui continuant ses bienfaits, l'envoya à Paris. Il y compléta ses études dans l'atelier de Vien, commença à acquérir de la réputation, et à obtenir, en qualité de dessinateur, de véritables succès.

Ses travaux lui offrant la perspective d'exister d'une manière honnête, il revint à Douai pour se marier avec une bonne et gentille jeune fille, Marianne Durand, qu'il aimait depuis son enfance. Leur union fut des plus heureuses. Aussi longtemps que Marianne, qu'il appelait sa petite Providence, vécut, la gêne n'approcha point de leur humble ménage. — Ce fut dans le cours de cette union, qu'il dessina, tant à Paris qu'en province, un grand nombre de charmants portraits à la mine de plomb, qui le firent connaître très-avantageusement, et quelques compositions beaucoup plus importantes.

Parmi ces compositions je me plais à rappeler celle qui a pour titre : *Les Pénibles Adieux*. — Ce sont des portraits aussi, mais formant groupe dans la chambre d'une prison, et représentant un condamné à mort, entouré de sa femme, de ses enfants, qu'il va quitter pour aller à l'échafaud. — Le sujet de ce dessin important intéressait d'autant plus Hilaire Ledru, qu'il était puisé dans une affaire criminelle dont l'un des principaux accusés, l'infortuné Lesurques, avait, comme lui, pris naissance à Douai. Cette affaire est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en rappeler ici les détails. Lesurques fut déclaré coupable, et mourut victime d'une erreur judiciaire. Depuis, son innocence fut reconnue, mais sa famille ne put obtenir sa réhabilitation, malgré les efforts de défenseurs généreux, moins heureux que ne l'avaient été, sous l'ancien régime, Voltaire et Lally Tollendal, car le premier fit réhabiliter Calas, et le second, son père, le gouverneur de Pondichéry.

Les Pénibles Adieux eurent un immense succès, dû à la fois au talent de Ledru et au sujet qu'il avait traité. Les cercles légitimistes, tenant le haut bout de la société sous le directoire, s'obstinèrent à vouloir y trouver une allusion à la séparation de Louis XVI et de sa famille, dans la prison de la tour du Temple. — Ce dessin fut gravé par Desnoyers, auteur de la *Belle Jardinière*, d'après Raphaël. J'ai souvent rencontré la remarquable gravure des *Pénibles Adieux*, dans les maisons du département du Nord.

Hilaire Ledru perdit sa femme, qu'il adorait, et à partir de ce moment le malheur vint fondre sur lui. — Les travaux lui manquèrent, la lithographie ayant pris la place du crayon à la mine de plomb, pour les portraits; et il serait tombé dans la misère la plus profonde, si quelques nobles âmes n'avaient pourvu à son existence. De ce nombre furent le

général Delcambre, son compatriote, et M. de Chateaubriand, qui lui fit obtenir une pension de 600 fr. — Il dut en outre, dans les derniers instants de sa vie, un secours de 1,000 fr. à mon ancien camarade de collége, Martin du Nord, alors ministre du commerce, et depuis garde des sceaux.

Toujours bon, désintéressé, il partageait le peu qu'il avait avec de plus malheureux que lui. Il vivait au jour le jour, dans l'isolement et la gêne; son caractère avait une teinte morose, allant jusqu'à la bizarrerie, et il n'en sortait que pour se livrer à des accès d'un cynisme menteur, auquel succédait le plus profond découragement : « J'ai déjà un « pied dans la tombe, disait-il à un ami, quelques jours avant sa mort; « tant mieux, car j'ai hâte d'en finir avec la vie, ses misères et ses « dégoûts ! »

L'excellent docteur Escalier m'a donné une lettre d'Hilaire Ledru peignant on ne saurait mieux l'état de misanthropie dans lequel il était tombé. J'en citerai quelques passages.

Il se plaint d'abord de sa ville natale, à l'occasion d'un tableau qu'il lui a adressé :

« J'irai certainement à Douai, dit-il, et dans un temps le plus rap- « proché possible. — J'irai embrasser mes rares amis; saluer le très-petit « nombre de ceux qui m'ont témoigné de l'intérêt et de la bienveillance. « J'irai revoir le village voisin, lieu de ma naissance; mais, croyez-le « bien, je ne ferai pas une enjambée pour recevoir la médaille dérisoire « qu'on me destine. — J'ai là, dans quelques tiroirs, bien des médailles « plus honorables que celle-là; elles ont pu charmer ma jeunesse, mais « à l'âge où je suis arrivé, celle qu'on me destine ne serait que bur- « lesque, n'étant pas l'avant-courrière de munificences plus utiles et plus « solides. »

Il parle ensuite avec amertume, de la manière dont on juge l'art, en général, au XIXe siècle, et se livre, à l'égard d'un peintre qui a obtenu, de nos jours, de grands succès de vogue, à une critique, trop acerbe, sans doute, mais dans laquelle il y a une part de vérité :

« *Ma tragédie est faite*, disait Racine, *et je n'ai plus que les vers* « *à écrire*, tant il est certain que les bons esprits ont toujours mis au « premier rang le choix d'un sujet, sa distribution, sa marche, sa com- « position, et l'impression juste qu'on veut communiquer aux specta- « teurs. — Nos singuliers amis des arts d'aujourd'hui ne tiennent pas « compte de cela, et repousseraient le Poussin lui-même, ainsi que le « Dominiquin, attendu que ces grands hommes, ne voyant dans l'exécu- « tion qu'un moyen de rendre leur pensée, ne s'occupaient principale-



MADEMOISELLE MÉZIÈRES, COMÉDIENNE DU ROI

D'après un dessin original de Hilaire Ledru.

« ment que des qualités dont je viens de parler. Ils les considéraient, « avec raison, comme étant les plus nécessaires, les plus rares, les plus « difficiles à acquérir, poétiquement parlant. — Cela est si vrai, que « le seul jeune peintre du moment actuel, auquel je reconnais le mérite « de les chercher, n'a pu encore les trouver qu'à l'*eau-forte*, dans sa « *Jane Gray*; c'est-à-dire, en appelant à son secours le billot, la hache « et le bourreau. — Qu'il n'a pu faire qu'un grossier marchand de bière, « visitant un panier à bouteilles, une figure de Téniers, fort bien peinte « en grand, du lord protecteur d'Angleterre, Cromwell. Et pourquoi « cela? — Parce qu'il n'a pas su répandre sur les traits de son héros, « l'expression, le sentiment de l'ambition, qui ne manque jamais d'une « certaine noblesse, comme toutes les passions vraies, et à cause de l'ha- « bitude du commandement. »

Certes ces idées, la manière dont elles sont exprimées, prouvent qu'Hilaire Ledru était un artiste plein d'intelligence, et sentant vivement la peinture.

Il mourut à Paris, le 2 mai 1840. La Société des Enfants du Nord, dont il était membre, le fit enterrer à ses frais dans le cimetière Montmartre. — On y lisait encore, il y a peu d'années, sur une pierre entourée de fleurs et de verdure, ces simples mots :

« A Hilaire Ledru.

« Vivants, réjouissez sa belle âme... croyez! »

Comme peintre, et surtout comme coloriste, il n'avait rien de remarquable. Son talent résidait dans le dessin, et ce talent était à la fois fin, aimable, correct, expressif, quand la situation l'exigeait, et toujours distingué. C'était à la mine de plomb qu'il exécutait ses compositions, ses portraits, et il savait en tirer un excellent parti. On pourra s'en faire une idée par la pièce que nous reproduisons, et au bas de laquelle Hilaire Ledru a écrit de sa main :

« M[lle] Mézières, comédienne du roi, jouant les premiers rôles. »

Pendant longtemps, après que l'on m'eut donné ce dessin, j'ai cherché quelques détails sur cette demoiselle Mézières, sans pouvoir en trouver trace. — Ce n'est que dernièrement, dans la correspondance, entre Favart, l'auteur des *Trois Sultanes*, et M. le comte de Durazzo, intendant des spectacles de Vienne, que j'ai rencontré les passages suivants, à propos d'acteurs et d'actrices que cet auteur dramatique était chargé d'engager pour le théâtre de la cour d'Allemagne :

28 août 1703.

« Monseigneur, j'ai vu, il y a quatre ou cinq ans, la demoiselle Mézières « dans la troupe de Rouen. — Je l'ai trouvée bonne. — Elle vient de nous « écrire pour avoir notre jugement sur des tracasseries d'emploi, une « lettre pleine d'esprit, de bon sens, et d'une comédienne qui a fait une « étude profonde de son art. »

Même année, 18 septembre.

« J'ai envoyé, le 4 de ce mois, l'engagement à Mlle Guérin et à M. Pré- « vost; je compte recevoir leur réponse au commencement de la semaine « prochaine. — J'ai écrit aussi à Mlle Mézières, sans lui donner l'exclu- « sion; je la prie de ne traiter avec personne avant la fin du mois; ce « que j'ai jugé à propos de faire, dans l'appréhension que Mme Prévost ne « nous échappât aussi. »

Même année, 27 septembre.

« Mme Prévost n'a point accepté son engagement; je vais terminer « avec Mlle Mézières : on n'y perdra pas. »

Même année, 13 octobre.

« Ces artistes demandent des sommes bien rondes pour s'expatrier. « La moindre petite cour étrangère accorde 6 et 7,000 francs, tandis que « l'on n'en offre que 5,000 à Vienne. — Ce n'est pas le moyen d'avoir la « préférence. Prenons garde que Mlle Mézières ne nous échappe encore. « S'il m'eût été permis de passer les ordres que Votre Excellence m'a « donnés, toute difficulté serait déjà levée[1]. »

Voilà tout ce qui reste de cette pauvre demoiselle Mézières, qui, selon Favart, était *une personne pleine d'esprit, de bon sens, ayant fait une étude profonde de son art*, et qui parvint à obtenir le titre de comédienne du roi!... Talma avait bien raison de dire que, « *lorsqu'un artiste drama-* « *tique cesse de vivre tout s'éteint avec lui...* »

Je finirai cette petite biographie d'Hilaire Ledru, en mentionnant celles de ses productions qui me sont connues :

1° *Les Pénibles Adieux* (Lesurques et sa famille), gravés par Desnoyers;

2° *La Mort de la Marmotte*, exposée en 1799;

3° *Une Querculane*, en 1802 ;

4° *L'Accordée de village*, tableau offert, en 1825, à la ville de Douai,

1. *Mémoires et Correspondance littéraires et dramatiques de Favart*, t. II; édition de Léopold Collin. Paris, 1808.

et auquel se rattache la lettre écrite au docteur Escalier, dont j'ai donné quelques extraits.

De ses très-nombreux portraits à la mine de plomb, je citerai ceux :

5° Du général Delcambre;

6° Du comte Merlin, de Douai;

7° Du comte d'Haubersaert, de la même ville, ancien sénateur, que Napoléon Ier avait surnommé *son beau vieillard du nord;*

8° De Martin du Nord, ancien avocat, garde des sceaux;

9° De Coyaux, professeur de dessin à Douai;

10° De M. Piérard, père de l'amateur de peinture distingué, dont la collection de tableaux est admirée de tous ceux qui la visitent à Valenciennes;

11° De Chateaubriand;

12° De Dalayrac, le charmant compositeur, dessiné en pied, et tenant à la main sa partition de *Nina ou la Folle par amour.* — Ce portrait, en costume de 1786, d'une ressemblance parfaite, m'appartient, ainsi que ceux :

13° De Mlle Mézières;

14° De Rosalie Levasseur, cantatrice de l'ancienne Académie royale de musique, représentée en buste et de profil;

15° Du chevalier de Boufflers, qui affectionnait Hilaire Ledru et le recevait souvent chez lui;

16° De P. Lafont, le célèbre violon, gravé par Lambert jeune, pour le *Dictionnaire des Musiciens* de Fayolle.

Enfin, il a fait les portraits de beaucoup de généraux, entre autres ceux de Bernadotte, Augereau, Kléber, Kellermann, et Moreau.

Hilaire Ledru eut pour amis intimes : Chenard, acteur de l'Opéra-Comique; Boilly, né à La Bassée, département du Nord, et Desbordes de Douai, tous deux peintres. — Ce dernier était l'oncle de Mme Marceline Desbordes-Valmore.

P. HÉDOUIN.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Florence, 5 juillet 1859.

Les sculpteurs que je vous ai cités dans mes précédentes lettres suffiraient à représenter l'art de n'importe quelle époque et de n'importe quel pays plus petit que le nôtre. Mais Florence, le berceau de l'art de la renaissance, devrait être, dans l'opinion du monde civilisé, le siége de l'art contemporain, et certes, s'il ne s'y trouvait pas un plus grand nombre de sculpteurs habiles, nous serions loin de compte. Par bonheur elle possède encore beaucoup d'hommes distingués, dignes de figurer dans cette statistisque que je m'efforce de dresser. Je vais tâcher de caractériser leur talent en peu de mots.

Du temps que Ricci, le prédécesseur de Bartolini, professait à notre Académie, M. Émile Santarelli commençait à se former. Fils d'un artiste qui a laissé la réputation d'un bon graveur en camées et médailles, il fut initié à l'art dès ses premières années. Il fit le voyage de Rome, il y étudia l'antique avec intelligence, mais surtout il s'y éprit du faire de Thorwaldsen, qui passait alors pour le sculpteur le plus profond et le plus consommé dans les différentes parties de son art. Et de fait aujourd'hui peu d'artistes possèdent, au même degré que Santarelli, le talent de composer le bas-relief, un des genres qui demandent le plus de science. Mais soit que la nature ne l'eût pas suffisamment doué de cette faculté mystérieuse qui s'appelle le génie, soit que Santarelli soit un exemple de plus de la vérité de cet axiome prononcé par notre grand philosophe Vico : « *Methodus ingeniis obstat, dum consulit facilitati,* » c'est-à-dire le frein salutaire de la méthode arrête l'élan du génie, pendant qu'il lui donne le talent de la mise en œuvre, toujours est-il que la sculpture de Santarelli, œuvre de jugement et de raison, parfois irréprochable de tout point, donne à penser à l'esprit; mais elle laisse le cœur froid : il semble même qu'elle n'en connaisse pas le chemin. Néanmoins par sa science acquise Santarelli est une des gloires de l'art contemporain. C'est d'ailleurs un de ces artistes favorisés de la fortune, qui peuvent exercer leur profession en grands seigneurs, c'est-à-dire qu'il a la liberté d'accepter ou de refuser les travaux, de choisir les sujets selon son cœur et de les exécuter avec cette conscience à laquelle ne peuvent pas toujours atteindre les artistes pressés par le besoin. Son nom vivra dans la postérité à cause de son mérite, et plus encore peut-être à cause d'un magnifique cadeau qu'il aurait, dit-on, l'intention de faire à notre galerie. Depuis un grand nombre d'années il a rassemblé à grands frais une merveilleuse collection de dessins et d'esquisses originales des grands maîtres, dont quelques-uns sont de véritables chefs-d'œuvre.

Ambitieux de la plus noble des gloires, de peur qu'un pareil trésor ne tombe aux mains des commissaires-priseurs, il en veut faire don à notre cité, et grossir ainsi la splendide collection commencée par les Médicis. Puisse-t-il persévérer dans ce généreux dessein !

Un sculpteur, qui se rapproche de Santarelli par ses défauts et par ses qualités, mais qui est loin d'égaler sa science, est M. Aristodème Costoli. Il sait imaginer, combiner, disposer avec goût les différentes parties d'une composition ; il sait draper une figure en maître, et donner aux têtes l'expression. Mais si l'œil admire ses travaux, le cœur reste indifférent. Je sais bien que le successeur de Bartolini dans la chaire de sculpture pourra trouver cette appréciation sévère ; mais la critique, si elle se respecte et si elle veut être respectée, ne doit pas sacrifier la vérité à des considérations humaines. Son principe doit être celui de la justice, *Cuique suum.* L'examen de quelques ouvrages que j'ai vus dans l'atelier de Costoli expliquera ma pensée. Pour exprimer la *Première douleur*, il a représenté une jeune fille assise. Elle vient de lire une lettre où se trouvait la fatale nouvelle qui pour la première fois fait saigner son cœur. Ses bras tombent inertes, ses yeux se tournent vers le ciel, le dernier espoir qui lui reste. L'expression est suffisamment vivante, le dessin correct, les formes agréables; la pose ne manque pas de grâce, mais la draperie, dans la partie supérieure, est trop visiblement arrangée, elle sent la convention. Il n'en faut pas davantage pour détruire l'harmonie de l'ensemble. Et cependant cet artiste ne sait pas seulement exécuter, il sait sentir ; il a su donner de l'intérêt à un sujet bien vieux et bien souvent traité avant lui. La statue de l'*Innocence* est une jeune fille assise sur une pierre. D'une main elle tient une grappe de raisin, de l'autre elle interrompt les amours de deux tourterelles en en saisissant une par les ailes. On dirait, à voir cet ouvrage, que Costoli appartient à l'école des naturalistes, tant on y lit l'intention de rompre avec la convention et de s'inspirer de la nature. Mais cet air de vérité, de réalisme, a pour cause moins un principe d'esthétique distinctement compris et profondément senti, que l'influence toute-puissante de l'époque. Si l'on considère dans leur ensemble les travaux de Costoli, il devient évident qu'il cherche le prétendu style classique, c'est-à-dire la beauté idéale de la forme, que la critique moderne appelle avec raison le style académique. Le mot idéalisme est encore mal défini ou du moins mal appliqué ; la plupart le confondent avec la convention, et la convention, sous quelque forme qu'elle se révèle, est toujours en défaut. Peu savent comprendre que le véritable idéal consiste à unir par une mystérieuse harmonie la forme au sentiment ; tous deux doivent varier selon la nature du sujet, en sorte que l'art ne soit pas une simple décoration, mais un spectacle agréable qui touche l'âme, et qui, sans lui faire perdre de vue la nature, l'élève dans le monde de l'imagination.

Ces observations que j'ai faites à propos des petits ouvrages de Costoli peuvent s'appliquer à ses œuvres plus importantes. Le monument de Mme Catalani, la célèbre artiste, est composé de cette façon : une base oblongue divisée en trois parties ; celle du milieu porte l'épitaphe ; les autres, les armoiries de la famille. Sur la base s'élève un piédestal orné du portrait de la prima donna, en bas-relief. Des deux côtés sont assises deux figures allégoriques, la *Pauvreté*, pour exprimer l'inépuisable charité de Mme Catalani vis à vis des pauvres, et l'*Ange de la bienfaisance* occupé à écrire l'éloge de la morte. Au sommet du piédestal apparaît *sainte Cécile*, la patronne des musiciennes. — Certes voilà une œuvre pensée, raisonnée, une composition devant laquelle une académie criera bravo ! Mais où est la nouveauté, cet inexprimable je ne sais quoi,

faute duquel l'œuvre la plus étudiée ne saurait communiquer aux fibres du spectateur ce frémissement de plaisir, le véritable signe du génie et en même temps la preuve la plus certaine d'un art vivant et fort? Et cependant Costoli, au mépris de sa toge académique, se permet certaines escapades qui, dans le langage de l'école, pourraient se nommer des scandales. Écoutez comment il a traité un sujet grand entre tous. Il y a quelques années, la ville de Gênes voulant élever un monument à Christophe Colomb avait provoqué les sculpteurs les plus habiles à faire preuve de leur talent. Costoli a représenté le grand navigateur debout sur un écueil, levant le voile qui cachait l'Amérique. Il la montre à une autre femme, l'Europe, et près de celle-ci, se tenant par la main, sont assises l'Asie et l'Afrique. Ces quatre figures allégoriques sont placées selon leur position géographique, et l'espace qui sépare l'Europe de l'Amérique indique l'Océan. L'Europe, d'un geste magnifique, tient un sceptre, pendant que son autre main s'appuie sur un livre, symbole de la civilisation. Elle a les yeux fixés sur l'Amérique. Celle-ci, à moitié nue et ornée de plumes, semble animée d'un double sentiment de joie et de crainte. La disposition, les draperies, l'expression de chaque figure accompagnent bien la majestueuse image du héros. Rien de mieux: voilà un sujet médité, composé, philosophique. Mais il n'y a pas là un groupe, ce qui, dans le langage de l'art, signifie une combinaison de parties diverses, complète chacune en ce qui la concerne, mais impossibles à séparer sans que l'ensemble soit détruit. Néanmoins ceux qui savent combien sont grandes et nombreuses les difficultés de réunir en un tout plusieurs figures appelées à exprimer avec simplicité et clarté un sujet compliqué ne peuvent qu'admirer les efforts de Costoli et applaudir à son bon sens; car il a eu l'idée d'exécuter sa composition en petites dimensions: ainsi réduite, elle rappelle ces bronzes élégants que la France nous envoie pour l'ornement de nos salons. Exécutée en grandeur naturelle, ou en proportions colossales, l'œuvre de Costoli eût été un véritable *fiasco*, pour me servir d'une expression vulgaire.

M. Odoardo Fantacchiotti est aussi un fils de l'Académie, comme disent les artistes; mais il est de ceux qui ont rompu les liens académiques, non pour obéir aveuglément à la mode, mais par suite d'une conviction réelle et d'un sentiment naturel. Sans tomber dans l'empirisme, il s'inspire toujours de la nature, mais il l'ennoblit toujours, et il communique à l'œuvre de ses mains cet attrait magique qui naît de la conscience, et en même temps du sentiment de l'art. Le mois dernier je vous ai parlé de deux de ses ouvrages qui font courir à son atelier la foule des curieux. Me voici forcé d'y revenir, mais je veux auparavant vous donner une idée de ses autres travaux les plus importants. Dans *le Massacre des Innocents*, il a représenté une mère, un genou en terre, soutenant sur l'autre et retenant de son bras le corps de son enfant; la main qu'elle porte à son front, les yeux tournés vers le ciel, lui donnent l'air d'une femme rendue folle par l'excès de la douleur. L'enfant, dont la pose est toute gracieuse, a bien l'apparence d'un cadavre. On retrouve dans la mère quelque ressouvenir des formes de la Niobé, mais l'expression est plus ardente. Ne vous scandalisez pas, si en parlant d'un sculpteur moderne, j'ose rappeler un des chefs-d'œuvre de l'antiquité; j'ai l'habitude d'écrire ce que je sens. Et notez bien que peut-être Fantacchiotti n'a pas eu l'intention de ressembler à cette merveille de l'art grec. Je sais qu'il a eu la bonne fortune de s'inspirer d'un modèle, non d'un de ces modèles payés qui posent par habitude, sans comprendre le mouvement ni ce qu'il doit exprimer, mais d'une femme d'esprit, admirablement belle, qui s'est identifiée avec la pensée de l'artiste. C'est pourquoi celui-ci a pu emprunter à la nature réelle la vie dont il a animé le marbre, le rayon de beauté avec lequel il a

vivifié son idée. Les vêtements, largement drapés, rappellent la manière de Raphaël. Si je nomme un peintre, c'est que rarement les sculpteurs du XVI[e] siècle ont su draper avec goût; cette opinion fera bondir sans doute les adorateurs aveugles du passé, mais je la crois vraie, et c'est pourquoi je l'écris sans peur. J'insiste, parce que la composition de la draperie en sculpture est chose de la plus grande importance, et d'autant plus que jusqu'à ces dernières années on avait adopté ce principe, que les draperies dans une statue sont presque toujours de reste, et souvent un obstacle à montrer la beauté des formes. On s'appuyait sur l'exemple des Grecs, qui avaient l'habitude d'habiller leurs figures d'étoffes mouillées. Mais c'était là une conséquence générale, déduite d'exemples particuliers, et absolument fausse. — Fantachiotti sait le grand avantage qu'un sculpteur peut tirer d'un parti pris de draperie heureusement trouvé, composé avec intelligence et exécuté avec grâce; la draperie est de sa part l'objet d'une étude toute spéciale.

Voyez en effet le monument funèbre de M[me] Spence, dont je vous ai déjà touché un mot. Les draperies en sont superbes, et la solennité du sujet n'empêche pas qu'elles n'attirent le regard. Je ne vous dirai qu'une chose de ce grand ouvrage de Fantacchiotti, c'est qu'il ressemble au monument funèbre du célèbre graveur Raphaël Morghen, monument sculpté il y a longtemps par le même Fantacchiotti dans l'église de Santa-Croce. Tous deux montrent que l'artiste a voulu suivre l'exemple de l'époque la plus glorieuse pour les arts du dessin. A ce sujet, permettez-moi quelques courtes observations dont les artistes qui admirent la Renaissance, au point d'imiter ses défauts, pourraient tirer un certain fruit. Le but des monuments funèbres est de rappeler à l'esprit des vivants le souvenir des morts dont ils renferment les cendres. Le monument doit donc exprimer, non pas l'idée de la mort, mais l'idée de la vie; je veux dire qu'il faut, en quelque sorte, évoquer dans l'imagination du spectateur l'image vivante du défunt. Si le mort est un de ces êtres qui ont droit à la reconnaissance, le monument devient semblable à une page où s'écrit leur histoire, ou tout au moins le fait le plus caractéristique de leur vie. Si le mort est un héros, un grand guerrier, un législateur, un poëte, alors le monument devient une apothéose.

A cose forti il forte animo accendono
L' urne dei forti,

a dit notre grand poëte Foscolo, ou, en d'autres termes, un monument sépulcral qui célèbre la gloire d'un mort illustre, et qui le présente aux yeux d'autrui dans tout l'idéal de son existence, est une grande leçon pour les vivants. C'est pourquoi les artistes que l'on voit représenter sur un tombeau le cadavre du personnage qui y est renfermé, manquent au véritable esprit de l'art, et si ce personnage a été un homme illustre, ils commettent une grave erreur. Il semble qu'en représentant un cadavre, l'artiste n'ait d'autre but que de montrer à l'extérieur ce qui est caché dans la tombe, chose vraie, mais laide, et ce qui est laid, en fait d'art, duit s'éviter avec autant de soin que ce qui est obscène. Mais, dira quelqu'un, les artistes de la grande époque de l'art italien n'ont-ils pas représenté aussi des morts sur les tombes? Notre belle cathédrale n'est-elle pas pavée de pierres où se voient figurés en bas-reliefs les morts qu'elles recouvrent? — Sans doute, répondrai-je; mais au moyen âge le sentiment religieux dominait à un tel point, que tout autre sentiment humain, de quelque nature qu'il fût, lui était nécessairement subordonné. Les hommes attendaient dans une conviction profonde, ou, ce qui est plus encore, dans une entière simplicité de foi, la fin du monde. Les astrologues la prédisaient; les moines la prêchaient; les peuples la sentaient peser sur leurs épaules.

Les quatre fins dernières, comme on dit en théologie, et surtout la pensée de la mort, étant l'unique préoccupation des esprits, l'art devait de toute nécessité s'y conformer aussi. Quand plus tard, grâce aux progrès de la civilisation, l'art, débarrassé des chaînes de la barbarie, osa remettre en honneur les sentiments humains en assignant à chacun sa sphère d'action; à mesure que les hommes s'aperçurent que le monde, loin de marcher vers sa chute, faisait mine de vouloir durer longtemps et se perfectionner au physique et au moral, l'âme se sentit agitée d'autres inspirations; la confusion cessa de régner dans les connaissances humaines; chacun, développant son individualité propre, chercha à la mettre en harmonie avec les autres; chacun s'ouvrit une voie nouvelle et dirigea ses efforts vers un but spécial. Donc, c'est une erreur que de vouloir donner pour règle à l'art de notre temps celle de l'art du moyen âge; c'est une preuve que cet art, quelque semblant de raison qu'il puisse avoir, est illogique dans son origine et absurde dans son application. Et maintenant, si nous jugeons les monuments funèbres d'après la théorie qui précède, nous conclurons qu'on n'y doit montrer les personnages morts qu'alors que l'idée mère de l'œuvre l'exige. Je prendrai pour exemple un ouvrage du professeur Ulysse Cambi.

Cet artiste, homme d'un grand talent, avait eu la malheureuse idée de représenter sur son tombeau le célèbre peintre J. Sabatelli enveloppé d'un long vêtement, comme un cadavre déposé au fond du cercueil. Son œuvre fut universellement blâmée. Mais il sut rétablir sa réputation par un bas-relief destiné à conserver la mémoire d'une jeune fille. Au centre de la composition se tient debout la mère, la tête penchée et couverte d'un voile; elle indique de la main le lit où gît sa fille préférée : il semble que dans l'excès de sa douleur elle dise au ciel : « N'était-ce pas assez de m'avoir privée de mes sept fils sans me prendre encore cette enfant, la seule qui me restât. Les tombes des sept enfants morts servent de fond aux deux figures principales. Cela attache, cela parle au cœur. Il est impossible en ce genre de rien imaginer d'un aussi grand sentiment.

Cambi est un de nos sculpteurs les plus féconds ; il a une facilité de conception et d'exécution vraiment étonnante. Ses ébauches en terre cuite sont avidement recherchées des amateurs. Si je voulais, pour l'intelligence de vos lecteurs, le comparer à un sculpteur français, je dirais qu'il est le Pradier de Florence. Il est vrai que jusqu'à présent il n'a pas eu l'occasion d'exprimer des sentiments grands et forts; mais dans le joli et l'agréable, il n'a pas de rivaux. Sa statue de Benvenuto Cellini présentant au grand duc Côme de Médicis le modèle du fameux Persée paraît un véritable portrait ou plutôt une page détachée de cette autobiographie dans laquelle le puissant artiste s'est peint lui-même avec tant d'originalité de pensées et de paroles. On en peut dire autant de la statue de Goldoni. Celui qui a lu les mémoires du plus grand de nos poëtes comiques le reconnaîtra fidèlement reproduit dans l'œuvre de Cambi. Il a modelé quinze statues pour le monument de Wellington, qu'il a composé en société de l'architecte Falcini, et ce monument obtint un des prix offerts au concours par la commission. Son dernier ouvrage montre un progrès évident dans sa manière. On lui reprochait parfois une certaine sécheresse de formes, défaut réel qui venait de ce que l'artiste, pour s'affranchir tout à fait des mauvaises habitudes contractées à l'Académie, imitait trop matériellement la nature. Mais aujourd'hui, il faut le reconnaître, il comprend, lui aussi, le grand style, et son groupe d'*Ève avec ses enfants*, exposé dans son atelier, a fait sensation. — Ève, mollement étendue sur une peau de chèvre, d'une main presse Abel sur son cœur; l'enfant caresse sa mère et joue avec ses cheveux

qui descendent en boucles abondantes sur ses épaules. De l'autre côté le petit Caïn, jaloux de ces caresses, les muscles contractés, le sourcil froncé, regarde d'un œil sombre cette scène d'amour, et cherche à échapper à l'étreinte maternelle. Vous le voyez, l'idée est neuve et belle; c'est le prologue d'un drame sanglant qui vient ensuite. Il n'y a pas là un groupe composé dans le seul but de faire preuve de talent, mais un groupe exprimant une pensée morale. L'expression et l'attitude des enfants sont d'une beauté à désarmer la critique. Mais la figure d'Ève rappelle ces actrices qui, dans l'ardeur de la passion, ne savent pas oublier le public. La forme a cependant de la grandeur, et le torse est vraiment d'une beauté rare.

Ce qui manque à l'œuvre de Cambi sous le rapport de l'expression se trouve en abondance dans une autre *Ève* de Fantacchiotti, exposée à la même époque. La mère du genre humain est assise sur un tronc d'arbre, autour duquel s'enroule le serpent. Le tentateur qui a décidé sa victime à étendre la main vers le fruit défendu, voudrait lui persuader de le goûter; mais il la voit hésiter entre le oui et le non, comme une personne qui pense encore à la défense divine. L'animal rusé a saisi dans ses replis et écrasé un lis qui s'élevait pur et fier auprès de l'arbre, symbole expressif où les âmes les plus vulgaires lisent la pensée morale écrite d'une façon exquise dans la pose même de la figure. Un autre motif d'ailleurs me fait regarder cette statue comme très-remarquable. Le sujet a été traité mille fois; mais rarement, sinon jamais, ai-je vu la figure d'Ève répondre à l'idée que nous avons de la première femme, formée de la main même de Dieu. Ève doit être le type de la plus exquise beauté. De là une difficulté analogue à celle que pouvaient rencontrer les sculpteurs Grecs pour représenter la Vénus céleste. Aussi les artistes, alors même qu'ils saisissent la pensée du sujet, se trouvent-ils embarrassés de la forme, et leur œuvre laisse toujours à désirer. Aussi la poésie, qui éveille seulement dans l'esprit du lecteur l'idée de la forme, reste-t-elle supérieure à l'art plastique qui doit la montrer palpable aux yeux du spectateur. Malgré cette difficulté, il me semble que la statue de Fantacchiotti approche de cet idéal sublime; je ne dirai pas qu'elle en atteint la perfection; mais on peut affirmer en toute justice qu'elle est un des meilleurs ouvrages qui représentent chez nous le grand art contemporain.

Convenez-en avec moi, mon cher Monsieur, le nombre des excellents artistes que je vous ai cités suffit à montrer que notre petite Toscane, bien qu'elle ait fait assez triste figure aux Expositions étrangères, — et la faute en est avant tout au gouvernement, — n'a pas dégénéré de ce qu'elle a été dans les plus beaux temps de sa gloire artistique. Et songez que j'ai dû, pour ne pas abuser de l'espace que m'accorde votre journal, me montrer souverainement bref. Car Florence possède d'autres sculpteurs qui ont donné des preuves de talent et qui se feront sûrement un nom, tels que MM. Romanelli, Rossi, Paganucci, Pazzi, Tomba, Bastianini. En outre, nos principales villes de province ont des artistes d'un incontestable mérite : Sanrocchi, à Sienne; Salvini, à Pise; Guerazzi, frère de l'écrivain, à Livourne; Demi, un autre Livournais que les événements de 1848 ont forcé à quitter sa patrie, et qui vit dans la misère en Égypte. Demi s'est rendu célèbre en 1840, à l'occasion du premier congrès des savants Italiens, réunis à Pise; c'est alors qu'eut lieu dans la cour de l'Université de cette ville l'inauguration de sa statue de Galilée, œuvre excellente, dont les réductions en plâtre font aujourd'hui le tour du monde. Guerrazzi a fait un groupe dont le sujet aussi bien que l'exécution parle profondément à l'âme. Il a voulu représenter l'*Exilé et sa famille*. Le malheureux, enveloppé d'un manteau, sert de guide à sa femme, qui le suit, portant un enfant. Ils ont déjà atteint les Alpes, quand la pauvre femme, exténuée, brisée par les fatigues de la

route, s'arrête et tombe à deux pas d'un rocher sur lequel on lit : *Frontière d'Italie.* Vous ne pouvez imaginer une scène plus touchante. Les Italiens, qui ne savent pas comprendre comment un sculpteur peut, sans violer les convenances et le décorum de l'art, employer dans un sujet sérieux le costume moderne, en ce cas-ci ne laissent pas que de s'abandonner à l'irrésistible sentiment que l'artiste a su faire passer dans leur âme, et ils applaudissent de tout cœur.

Après tout ce que je vous ai dit, vos lecteurs, je l'espère, voudront bien admettre que l'Italie conserve encore dans la sculpture les traditions d'un art élevé. Nous verrons par la suite en quel état se trouve la peinture.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

CHARLES FURNE

La mort si subite de M. Furne n'a pas affligé seulement la librairie, l'imprimerie, la littérature tout entière; elle a aussi vivement ému le monde des arts. Furne était du nombre de ces très-rares éditeurs qui aiment leur état, c'est-à-dire les auteurs et les livres. Il était connu, il était aimé de tous les dessinateurs et de tous les graveurs de Paris. Depuis tantôt quarante ans, il les avait mis en œuvre pour l'illustration de ces beaux livres qui lui ont fait une réputation européenne. Dans un temps où languissait cet art d'orner et d'historier les livres, qui est si vieux en France, Furne fut le premier à le remettre en honneur. Un jour, ayant rencontré sur un quai une petite édition de Virgile, Elzevier, 1636, il crut se sentir une vocation : il se fit libraire. Furne voulut illustrer les livres pour tout le monde, comme les grands libraires du siècle dernier illustraient leurs précieuses éditions pour un petit nombre de privilégiés. Il ne comprenait que la gravure en taille-douce, la gravure délicate et finie qui forme un tableau en regard de la page où le poëte retrace un épisode, où le romancier décrit une scène. Pendant que Paulin inaugurait dans sa belle édition de *Gil Blas*, dessinée par Gigoux, une manière d'illustration plus familière et plus libre, je parle de ces croquis spirituels et pleins de saveur que le peintre improvisait entre deux phrases et qui font entrevoir un intérieur, une campagne, un ciel, par une fenêtre ouverte dans le papier, Furne reprenait la tradition plus sévère des siècles passés; il revenait à la gravure tirée à part, finement et silencieusement travaillée, sous la lumière tamisée d'un châssis; il reprenait ce genre qui a fait à Smirke, à Choffard, à Gravelot, à Eisen, à Moreau et aux Saint-Aubin une immortalité en miniature.

Desenne, Horace Vernet, Raffet, Tony Johannot et d'autres encore, ont dessiné pour les éditions de Walter Scott, de Molière, de Racine, de La Fontaine, publiées par Furne, des scènes charmantes, tantôt naïves, tantôt spirituelles, tantôt profondément senties et dignes des proportions de la grande peinture. L'histoire, qui joue le plus illustre rôle dans la littérature du XIX[e] siècle, avait toute la sympathie de Furne, et une partie notable de sa vie a été employée à mettre au jour les Histoires de M. Thiers, d'Augustin Thierry, d'Henri Martin et de Louis Blanc. Les dessins de Raffet, pour la *Révolution française* de ce dernier, sont le plus souvent, dans leur petit cadre, d'une beauté vraiment épique. Autant il y avait de charme et d'élégance dans les vignettes de Gravelot, autant celles-ci sont rappantes par un caractère élevé, sérieux et profond. Aussi Furne n'avait-il pas de plus vive admiration que Raffet, ni de meilleur ami. Personne n'était plus sensible que Furne au talent littéraire, à la grâce du discours, aux grandeurs du style, et c'était l'amour



CHARLES FURNE

des lettres qui lui avait donné cette mémoire qui nous étonnait, car il avait toujours de tous les classiques français quelque fragment superbe à citer, et il savait par cœur des chapitres entiers de nos auteurs contemporains. Quand je lui parlais de M. Thiers, il répondait à l'instant par un morceau de cette *Histoire de la Révolution*, œuvre de jeunesse semée de traits sublimes. Quand il me rencontrait dans la rue, il m'abordait en me récitant un passage de l'*Histoire de dix ans*, particulièrement la mort de Carrel, et il le déclamait avec enthousiasme, sans s'apercevoir que tous les passants tournaient la tête. Puis, mobile, impressionnable à l'excès, il rompait brusquement une conversation pour se précipiter dans une autre, et une heure après l'avoir quitté, on le retrouvait tout entier à une idée nouvelle, tout plein d'un nouvel enthousiasme.

Dire que Furne était un des hommes les plus spirituels de Paris, ce n'est certainement pas trop dire. Ce qu'il y avait dans sa causerie de verve humoristique, d'aperçus brillants et inattendus, d'étincelles jaillissantes, tous ceux qui l'ont connu et pratiqué le savent aussi bien que nous. Mais peut-être avons-nous pu en juger mieux que d'autres dans le cours d'un voyage en Italie, où le hasard nous le donna pour compagnon. Il était alors si ravi de ne pas savoir l'heure et que personne ne sût son adresse, que son esprit, délivré des préoccupations positives, se donnait libre carrière et courait sur toutes choses comme un cheval échappé. Que de mots charmants, que de traits vifs! Et pourquoi n'a-t-on pas toujours avec de tels hommes un calepin et un crayon? Quand on a pratiqué un homme d'esprit, on est tout étonné de ne pas se rappeler ce qu'on lui a entendu dire d'heureux : cela tient à ce qu'un mot fait oublier l'autre, tandis qu'on se souvient toujours d'un trait qui a brillé seul dans le commun d'une conversation. Dernièrement, nous le vîmes chez M. Claye, son ami, — cet ami qui lui a improvisé, de cœur, une si belle oraison funèbre, — nous étions tous les trois en présence d'un de ces êtres ennuyeux, cotonneux qui vous feraient perdre une heure pour dix centimes; celui-là trouvait tout simple qu'on s'imposât un sacrifice considérable pour lui procurer un bénéfice minime. Furne, impatienté, l'apostrophe ainsi : « Voilà, Monsieur, un perroquet qui me coûte cinq cents francs, faudra-t-il que je le tue parce que vous en voulez pour cinq sous? »

A force de vivre dans le commerce des classiques français, l'éditeur de tous ces grands écrivains avait appris lui-même à écrire. Mais ce qui lui fit prendre la plume, ce ne fut pas le besoin d'obéir à cette démangeaison qui saisit Francaleu à cinquante ans, ce fut le désir impérieux d'élever un monument à un poëte qu'il aimait de passion, Miguel de Cervantes Saavedra. Rien qu'à la manière emphatique dont il prononçait ce nom illustre, on eût dit qu'il était devenu Espagnol et qu'il vantait un compatriote. L'admiration de Furne pour Cervantes nous a valu une admirable traduction de *Don Quichotte*, une traduction à la fois littérale et littéraire, profondément espagnole par l'esprit, élégamment française par le tour. Avant de l'entreprendre, Furne avait fait deux voyages en Espagne, il était entré dans l'intimité de ces mœurs originales qui lui faisaient sentir qu'en dépit de Louis XIV, il y a encore des Pyrénées. Jaloux de repasser sur les traces du chevalier de la Manche et de son écuyer, il s'était jeté à plaisir dans les routes les plus difficiles, avait recherché les accidents de voyage, les aventures d'auberge, et avait ainsi confondu avec ses souvenirs personnels les épisodes de son poëme favori. Il en était venu à connaître Cervantes comme M. Walckenaer connaissait La Fontaine, comme M. de Montmerqué connaît Madame de Sévigné, comme d'autres connaissent Rembrandt. Quand il parlait de son auteur, on eût dit qu'il avait passé la matinée avec lui. Il me souvient qu'ayant fait avec Furne un trajet en mer, à bord de

l'Helvétie, nous passâmes toute une nuit sur le pont du navire à deviser de l'Espagne et surtout de Don Quichotte, de ce héros évangélique toujours prêt à mourir pour la justice, à se dévouer pour les faibles; sorte de Jésus-Christ grotesque, mais à la fin touchant et sublime. Cette figure chevaleresque, si ridicule pour tout le monde, lui paraissait à lui sérieuse et belle; il avait depuis longtemps cessé d'en rire. Il en parlait avec une éloquence castillane qui me faisait lui dire : « La hablerie doit être bien naturelle à l'Espagne, puisque *hablar* veut simplement dire parler. »

Pauvre Furne! le matin, il riait avec nous; le soir, il était mort. Mais, après tout, il est mort comme il avait désiré mourir, ayant tout juste le temps de dire adieu aux siens; il a été frappé de cette mort qui nous épargne les cruels préparatifs de la séparation, et de laquelle Montaigne a si bien dit : « Heureuse la mort qui ôte le loisir aux apprêts d'un tel équipage! »

CHARLES BLANC.

LIVRES D'ART

L'Art architectural en France, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV; *par* Eug, Rouyer, *architecte, inspecteur des travaux du Louvre.* — 100 *planches in-4° avec texte.* — *Paris,* E. Noblet; 1859.

Bienvenus sont les livres qui étudient le passé, fournissent des modèles précis et complets à notre architecture moderne, impuissante à faire du nouveau. Aussi se multiplient-ils à l'envi. Il y a quelques mois, nous annoncions la *Renaissance monumentale* de M. Ad. Berty, aujourd'hui nous devons placer à côté de cet ouvrage important une publication qui en est comme un complément nécessaire. M. A. Berty s'occupe surtout en effet de l'extérieur des monuments; M. E. Rouyer pénètre dans l'intérieur, et fournit pour en décorer les appartements, les renseignements les plus détaillés : « Lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, fenêtres, escaliers, grilles, stalles, bancs-d'œuvre, autels, chaires à prêcher, confessionnaux, tombeaux, vases, candélabres, etc., » voilà ce que promet l'auteur, et les planches qui ont paru déjà, sont des promesses plus attrayantes encore, car elles nous montrent des ensembles de décoration complets et des intérieurs presque meublés. C'est d'abord, pour le règne de François Ier, une grande planche double qui reproduit un fragment de la chambre à coucher de la duchesse d'Étampes, à Fontainebleau. Au-dessus de lambris en bois sculpté, portant dans leurs cartouches la salamandre, l'F couronné et même le nom entier du roi, se dressent des figures en stuc, des cariatides et les supports d'un cartouche accompagné de génies, où l'on voit Apelles peignant Alexandre et Campaspe. Somptueuse décoration imaginée par les artistes Italiens qui travaillaient à Fontainebleau, et digne d'un palais[1]! Au même règne appartient un fort beau lambris en noyer sculpté, qui provient de l'église Saint-Vincent de Rouen, et néanmoins fort peu chrétien en ses détails, si l'on en excepte le monogramme si connu I. H. S.

1. *Apelles peignant Alexandre et Campaspe* est un des sujets dont Niccolo dell' Abbate décora, en 1570, la chambre de la duchesse d'Étampes, dite aussi chambre d'Alexandre, au palais de Fontainebleau. Il est intéressant de rapprocher des indications fournies par M. F. Reiset dans l'excellente notice sur cet artiste, qu'il a bien voulu communiquer à la *Gazette des Beaux-Arts*, la belle planche de M. Eug. Rouyer.

Une souche de cheminée et la tribune de la chapelle du château d'Anet, représentent seules, dans les planches publiées jusqu'à présent, l'époque si riche de Henri II. La tribune est d'une sobriété presque antique. Elle est décorée du croissant de Diane de Poitiers, qui accompagne sans grande révérence, avec le monogramme du roi, ceux de Jésus-Christ et de la Vierge.

Laissant de côté momentanément les derniers Valois, qui ne seront pas omis, les planches suivantes nous font passer au règne de Henri IV. Nous trouvons le délicieux petit plafond de la chambre à coucher du roi, au Louvre. Puisque nous sommes dans ces appartements princiers, nous sera-t-il permis de réclamer contre une restauration? N'enlèvera-t-on pas un jour les A. D. incompréhensibles qui chargent les écussons de la chambre d'Anne d'Autriche? Ces lettres ont la prétention, sans doute, d'être le chiffre de la reine Anne d'Autriche, mais ils ne témoignent que de l'étourderie des restaurateurs.



Le cabinet de Sully, à l'Arsenal, a fourni un ensemble complet de décoration avec portes et panneaux décorés d'arabesques, haute cheminée à trumeau, pilastres supportant un bandeau surmonté d'une frise à panneaux peints et dominée par la corniche d'un plafond à caissons peints également.

Nous reproduisons ici un détail de l'encadrement du trumeau de la cheminée, et l'on reconnaîtra dans la gravure l'analogie que cet ornement présente avec celui des chapiteaux de la galerie du Louvre, sur le quai; toutefois l'ornement inférieur nous semble d'une époque plus récente, il appartient sans doute au commencement du règne de Louis XIV. La porte du salon d'Anne d'Autriche, à Fontainebleau, avec ses charmantes arabesques, italiennes probablement, ainsi que l'alcôve d'une chambre à coucher du presbytère actuel de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, alcove bien coquette pour un curé, nous montrent deux élégants spécimens de l'art décoratif sous Louis XIII.

Voici une autre alcôve fameuse et qui pourrait faire bien des révélations piquantes si les murs n'étaient pas muets : c'est celle de la chambre à coucher de l'hôtel de Lauzun, bâtie en 1657 dans l'Ile-Saint-Louis. Nous sommes au début du grand règne. L'architecture ne reflète plus que de loin la Renaissance avec des réminiscences déjà

moins intelligentes de l'antique et une majesté de lignes un peu lourde. M. Rouyer a étudié sous trois de ses faces, cette chambre dont la décoration est vraiment merveilleuse, et qui était digne de recevoir l'altière Mademoiselle, si toutefois elle y vint jamais. Tous ces détails d'intérieur seront des renseignements précieux pour les peintres de l'histoire anecdotique si attentifs aujourd'hui à loger, à meubler, à vêtir, dans le goût du temps les personnages de leurs tableaux. Ces détails ne seront pas moins précieux aux décorateurs et aux architectes. A cet effet, M. Rouyer qui doit savoir par expérience de quelle utilité est le moindre profil pour donner à une moulure, à une forme quelconque son accent précis, n'a eu garde d'omettre ce détail peu pittoresque mais éminemment pratique. Toutes les moulures sont donc profilées avec le plus grand soin, et les assemblages des menuiseries sont en outre indiqués, afin que les renseignements d'aucun genre ne fassent défaut aux constructeurs.

Toutes les planches, dessinées avec le plus grand soin, témoignent du talent de l'auteur, mais cependant aussi d'un peu de timidité dans le rendu des figures humaines, statues, bas-reliefs ou peintures. On souhaiterait plus d'accent dans leur contour et dans leur modelé. Quant au graveur, M. Sauvageot, il a traduit ces figures avec toute la finesse et les soins scrupuleux qu'il apporte d'habitude dans ces travaux qui lui sont familiers.

De nombreuses publications nous ont fait successivement connaître l'art décoratif du moyen âge dans toutes les transformations qu'il a subies; celles que nous annonçons nous serviront de guides si nous voulons étudier les phases diverses suivies par l'architecture jusque dans ses moindres détails aux XVIe et XVIIe siècles. Quelqu'un viendra sans doute à présent qui, choisissant ses exemples au XVIIIe, et en empruntant quelques-uns aussi d'une date certaine à l'Italie, décidera si c'est ce pays ou le notre qui a fait les premiers pas vers la décadence, et nous montrera enfin comment des formes antiques mal étudiées, puis détournées et faussées entièrement, ont pu sortir ces rocailles et ces trumeaux qui en sont si éloignés. Exagération d'indépendance bientôt suivie de l'exagération contraire, lorsqu'une réaction amena une imitation servile, mais aussi mal comprise du style le plus austère de l'antiquité.

A. D.

LONDRES IL Y A CENT ANS, *par* M. Francis Wey. — *Paris*, 1859. *Un volume grand in*-18. — *Chez* Michel Lévy frères, *libraires-éditeurs, rue Vivienne.*

N'est-ce pas Diderot qui disait un jour: *Mon ami, soyez de grâce un peu plus ennuyeux,* en renvoyant des notes trop spirituelles qu'on lui communiquait pour un article de l'Encyclopédie. Je ne suis pas Diderot, mais je suis toujours tenté de dire la même chose aux auteurs qui prennent, pour écrire une biographie, la forme du roman. Je ne sais rien de plus embarrassant à analyser que ces sortes de productions hybrides. Où commence la fable, où s'arrête l'histoire? Dans quelle proportion et à quels endroits l'auteur s'est-il cru obligé, pour les besoins du drame, d'habiller la vérité et de farder la tradition? Plus il déploiera de talent pour m'émouvoir plus je lui répéterai: Si vous avez le don de l'émotion communicative, la science de la mise en scène attrayante, l'art des péripéties amusantes ou pathétiques, écrivez des romans, des comédies, des drames, œuvres d'imagination pure qui n'empruntent à l'humanité que des types impersonnels. Prenez pour vos héros des peintres, des sculpteurs, des caricaturistes si

vous le voulez, mais, à l'exemple de Balzac, appelez-les Bridau, Schinner et Bixiou, mais non pas Delacroix, Pradier et Gavarni.

Si, au contraire, vous vous sentez la patience du chercheur de documents, ou la puissante intuition de l'historien, restaurez patiemment la figure qui vous aura frappé dans le passé, élucidez l'obscurité de son origine, suivez pas à pas sa vie aventureuse ou modeste, étudiez-le dans ses ouvrages, dans ses lettres, dans les mémoires de ses contemporains, et rendez-lui une vie réelle par l'étude consciencieuse et précise de ses œuvres et de ses tendances. Assurément, le catalogue n'est pas le dernier mot de la critique d'art. Il ne suffit pas, pour nous faire connaître une estampe du maître, d'énumérer froidement les personnages qui occupent les divers plans et d'inventorier les objets qui garnissent la scène, mais est-il besoin cependant de dire que « pendant le carême de 1755, un vendredi, jour où se tenait à Calais le marché au poisson, devant la porte de la ville, les bourgeois du quartier, effrayés dès le matin par un grand tumulte, mirent timidement le nez à la fenêtre; » de faire intervenir un petit jeune homme mystérieux qui dessine la scène, et messieurs du régiment de Picardie, et l'aubergiste, et un moine, et du populaire et que sais-je encore? Êtes-vous bien sûr que la scène se soit ainsi passée?.. Mais eût-elle même un fondement sérieux, n'est-ce pas singulièrement rapetisser le maître dont on s'occupe, que de laisser croire qu'il n'a su traduire que ce qu'il a vu de ses yeux, et de tenir pour non avenues les visions bien plus réellement vivantes et colorées qui traversent le cerveau d'un homme de talent.

Je suppose que l'auteur a choisi cette forme romanesque pour apprivoiser les gens du monde avec l'histoire de l'art, mais il s'expose précisément à leur donner sur la composition et l'élaboration d'une œuvre d'art les idées les plus fausses. Que l'on dise qu'un peintre de natures mortes s'aide de photographies, ce n'est pas complétement vrai, cela peut cependant paraître vraisemblable, parce qu'il est possible, dans une certaine mesure, d'arranger les objets divers qui doivent concourir à la mise en scène; mais dire que l'on peut photographier une scène morale, n'est-ce pas le comble de l'erreur! Hogarth a rendu d'une façon très-pathétique les effets de l'ivresse chez les gens du peuple. Est-ce que la photographie d'un homme ivre de gin est une chose morale ou émouvante? Est-ce que Hogarth a vu défiler devant lui les divers épisodes de l'existence des *deux apprentis?* Non point, car les événements de la vie ne s'enchaînent pas avec cette logique méticuleuse. Hogarth a regardé de haut, il a recueilli peut-être çà et là quelques anecdotes, mais pour la vraisemblance matérielle, il a modelé avec la logique de son esprit et de son cœur les épisodes les plus saillants dans l'histoire des bons et des mauvais ouvriers, et il a déroulé dans sa suite d'estampes ingénieuses, deux types si impersonnels qu'ils ne s'appellent plus ni Thomas Idle, ni Dick Wittington, qu'ils ne sont plus citoyens anglais mais qu'ils appartiennent à l'humanité tout entière.

Le livre de M. Fr. Wey, *Londres il y a cent ans*, contient les biographies entrelacées de Samuel Johnson, l'écrivain politique, de David Garrick, le tragédien, et William Hogarth, le caricaturiste. Cette dernière figure seule a droit à la critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, et c'est aussi celle qui dans le livre a reçu le plus de développement. Mais il m'a fallu bien des recherches pour en extraire quelques lignes de faits précis, tant il est difficile, dans ce qu'on appelle un roman historique, de faire la part exacte de la fable et celle de la vérité. Voici d'abord le portrait du peintre, tracé, je le présume sans en avoir aucune assurance, d'après les originaux du temps :

« C'était un très-jeune homme d'un aspect vigoureux, petit de taille et doué d'une

vivacité de gestes plus méridionale que britannique. Ses traits chiffonnés, vulgaires, mais énergiques, avaient une expression franche et hardie. Son œil était perçant, sa bouche sardonique, son regard fuyant et mobile, allumé par les reflets de la lampe qui projetait des lueurs rougeâtres sur un habit couleur de brique, et enveloppant un front bombé que partageait une profonde cicatrice, son regard curieux examinait tour à tour ceux qui se trouvaient réunis. »

Les renseignements certains sur Hogarth, que je trouve épars dans le roman, se réduisent à quelques mots : William Hogarth, né à Londres, en 1697, devint amoureux de la fille du peintre sir James Thornhill, alors à l'apogée de sa gloire, l'enleva, et vécut avec elle dans la misère jusqu'au jour où le beau-père s'attendrit à la vue d'une de ses pièces satiriques, la première page de *la Vie d'une courtisane*. Après beaucoup de péripéties dramatiques ou plaisantes, il mourut à Londres, le 25 octobre 1764, et fut enterré à Chiswick.

Cependant le livre de M. Fr. Wey témoigne de recherches critiques dont il faut lui tenir compte. Il a décrit une grande partie des estampes de Hogarth, et il l'a fait avec l'autorité que lui donne la connaissance de la société anglaise. Il a parlé avec finesse du curieux livre du peintre, l'*Analyse de la beauté*, et nous considérons son ouvrage comme les notes d'une piquante comparaison qu'il serait plus à même que personne de faire entre les caricaturistes anglais et les caricaturistes français. S'il n'y a entre les deux pays que la largeur d'un détroit, il y a entre nos artistes et ceux de l'Angleterre toute la distance du génie saxon au génie gaulois, de Hogarth à Grandville, auquel l'artiste anglais tient par certains côtés bourgeois, et à Gavarni, dont il se rapproche par la désinvolture élégante de ses scènes du monde.

PH. BURTY.

Ary Scheffer. Étude sur sa Vie et ses Ouvrages. — *Exposition de ses œuvres, boulevard des Italiens, par* Antoine Étex. — *Chez* A. Lévy. *Paris,* 1859; 35 *pages grand in-8°.*

Notre premier soin, en ouvrant la brochure de M. Étex sur Ary Scheffer, a été de chercher les pages dans lesquelles nous pensions que l'habile statuaire aurait critiqué les essais de sculpture du peintre. On pouvait, on devait s'attendre à ce que l'auteur du *Caïn maudit* et du buste de *Pierre Leroux* signalerait les écueils que doit rencontrer un artiste qui veut rendre occasionnellement sa pensée par des moyens dont il connaît mal la pratique, discuterait la donnée des rares sculptures de Scheffer, ferait ressortir l'inhabileté de leur exécution et l'insuffisance de leur modelé, et démontrerait enfin à quels signes on reconnaît toujours la sculpture d'un peintre, — et aussi, ajouterons-nous, la peinture d'un sculpteur. Mais à peine avons-nous pu découvrir quelques lignes sur ce sujet curieux : Ary Scheffer, « pour mieux se vaincre, se met à faire « de la sculpture, et pour se rompre complétement à la forme, se met à gratter du « marbre et à modeler : à l'âge de quarante-cinq ans, c'est du courage, n'est-ce pas ? » Plus loin : « Ary Scheffer prouve ce qu'il est d'une manière incontestable dans le « marbre du tombeau de sa mère, qu'il représente couchée et endormie. C'est un « artiste délicat et sensible, incertain, loyal et bon. Cette figure, sculptée par des « praticiens, d'après le modèle d'Ary Scheffer, dit une fois de plus toute sa force « comme talent et toute sa valeur comme homme; et ce talent et cette valeur se « résument par ces mots : *Ary Scheffer reste un artiste fort honnête et fort intéressant,* et

« c'est tout. » Plus loin je trouve encore cette assertion nouvelle que « la statue de « Jeanne d'Arc, signée de la princesse Marie d'Orléans, restera; une statue en marbre « du peintre de Dordrecht, avec toute sa grâce et toutes ses faiblesses et sa mauvaise « constitution. » Ces affirmations auraient mérité quelques preuves et quelques développements, et je regrette de ne pouvoir les puiser dans le travail critique de M. Étex.

Il n'y aurait rien de plus intéressant, s'ils étaient bien formulés, que les jugements des artistes de mérite sur les œuvres de leurs contemporains, quoiqu'ils ne soient pas toujours sans appel. Ces maîtres sont inévitablement entraînés à louer chez les autres les qualités qu'ils possèdent eux-mêmes, à les féliciter de voir, de sentir, et d'exprimer la nature comme ils la sentent, la voient et la rendent eux-mêmes. Par cela même ils ont un tact exquis, une finesse toute féminine, pour découvrir les endroits faibles et faire ressortir les défauts. Si leurs critiques contiennent moins d'idées générales que celles des littérateurs, elles sont précieuses pour les questions pratiques; ils donnent moins de conseils et se rendent mieux compte des difficultés vaincues; l'expérience qu'ils ont des défaillances de la pensée et de la main, des bonheurs inespérés de l'ébauchoir ou du pinceau, de la fatigue et de l'amertume où tombent parfois les âmes les mieux trempées dans la lutte de l'idéal et de l'exécution, leur inspirent surtout le respect pour le talent et l'indulgence pour ses inégalités. Il est bien difficile de juger Ary Scheffer en dehors du sentiment pur. Nul peintre n'a été plus inégal que lui. On n'est pas à son gré coloriste un jour, et dessinateur le lendemain; là est la condamnation de son système, et il n'est par encore complet dans les dernières œuvres de sa longue et laborieuse carrière. Je ne discuterai pas la justesse des appréciations de M. Étex sur les œuvres d'Ary Scheffer, exposées au boulevard des Italiens, en présence des contradictions inexplicables qui lui font, à la fin d'un paragraphe, conclure directement contre ses prémisses. Ce qui manque à M. Étex, c'est l'habitude d'exprimer ses pensées dans le langage littéraire; et l'on sent clairement que s'il est arrivé dans une note à cette curieuse conclusion « que la *Charlotte Corday* restera, « quoi qu'on en puisse dire, une des meilleures toiles signées par le nom d'un Scheffer, » c'est qu'il obéissait à son insu à des inspirations où l'amitié pour les vivants avait plus de part que la justice envers les morts.

Quant à la partie biographique de cette étude, elle ne se compose que d'anecdotes dont l'opportunité est contestable et la forme singulièrement embarrassée. Ary Scheffer a gagné depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort énormément d'argent; mais, nature généreuse et facile, il ouvrait largement sa bourse à tout ce qui l'entourait; toutes les infortunes étaient de sa famille, et son libéralisme intelligent et généreux lui avait conquis l'amitié des esprits les plus élevés de notre époque. Nul ne sut comme lui adoucir chez les exilés les regrets de la patrie absente, ni soulager les artistes pauvres avec tant de prudence, pour ne pas effaroucher leur délicatesse ombrageuse. Quant à moi, je sais quelque gré à Scheffer d'avoir fait grande figure avec le produit de son pinceau. Si nul ne doit rougir d'une pauvreté imméritée, il n'est pas mauvais non plus que les rares artistes favorisés par une distraction heureuse de la Fortune, se servent de biens qu'elle leur accorde pour combattre chez les gens du monde des préjugés ridicules et surannés.

La brochure de M. Étex n'a donc point épuisé la matière, il s'en faut; elle sera citée comme un exemple du danger qu'il y a pour un habile homme à oublier ce précepte du bon La Fontaine : « *ne forçons point notre talent.* » C'est pour cela surtout que nous avons parlé de la brochure de M. Étex, simple cahier de notes écrites un peu au hasard, et dépourvues de cet intérêt qu'aurait dû y mettre un statuaire écrivant sur un

peintre. Elle ne conclut pas, mais elle a ce rare mérite d'exprimer, même à l'insu de l'auteur, le désarroi dans lequel s'est trouvée la critique de nos jours en présence d'une œuvre qui exigeait, pour être jugée, plus de cœur que de science.

PH. BURTY.

PUBLICATIONS D'ESTAMPES

La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Étienne, saint Ambroise et saint Maurice [1], *gravure au burin par* M. Pascal, *d'après* le Titien.

C'est peut-être ce qu'il y a de plus malaisé pour un graveur, au point de vue du métier, que de traduire un coloriste. A chaque pas des difficultés se présentent : ce sont des masses dont le contour se noie dans l'indécision des demi-teintes ; ce sont des reflets qui viennent réchauffer les ombres sans déranger cependant l'harmonie des lumières ; ce sont des adresses de procédés, des particularités de touche, des accents qui n'ont coûté au peintre qu'un instant de verve, et qui demandent au traducteur des années de patience.

Au lieu de pinceaux, de brosses et de blaireaux, le graveur ne possède qu'un outil d'acier tranchant ; au lieu d'une palette plus variée que l'arc-en-ciel, il n'a que du noir à mettre et du blanc à réserver ; au lieu d'une toile dont le grain même peut être une ressource, il lui faut labourer péniblement une planche de métal froide et polie.

M. Pascal n'a pas reculé devant ces difficultés, et c'est avec le Titien qu'il a voulu se mesurer. Notre Musée du Louvre possède du grand maître une peinture, dont la répétition, sauf un détail de peu d'importance, existe au Musée du Belvédère, à Vienne. Vêtue d'une de ces robes foncées que les Vénitiennes portaient en pardessus, et dont les larges manches offraient dans leurs doublures des cassures élégantes, des rappels de tons éclatants, la Vierge laisse jouer avec son sein, pudiquement protégé par un voile, l'Enfant Jésus couché sur ses genoux. Un patricien de Venise, figurant ici saint Ambroise de Milan, drapé dans un ample manteau de brocart pourpre, est occupé à feuilleter un livre que saint Maurice cherche à lire par-dessus son épaule. Saint Étienne, diacre et martyr, occupe le milieu de la composition en tenant une palme, et contemple la Vierge avec une extase passionnée.

M. Pascal nous semble avoir voulu déployer toutes les ressources de son art. Il a cherché à rendre les profondeurs de l'ombre, les chatoyants reflets de la soie, le blond ambré des chairs ; mais peut-être a-t-il eu les yeux trop longtemps éblouis par le soleil du maître. Si M. Pascal a conservé la silhouette altière des attitudes, il a trop sacrifié certains détails ; les plis ne sont point seulement des accidents de lumière, ils ont encore une forme précise et qui la plupart du temps indique les dessous avec une adresse supérieure. Dans sa gravure, M. Pascal a fixé habilement cette tête de Vierge, douce, modeste et souriante, qui rappelle les premiers maîtres du Titien, les Bellini. En revanche, le corps du Bambino manque de simplicité, et je crois qu'en donnant plus de lumière aux langes sur lesquels il repose, on restituerait à l'estampe l'intention lumineuse qui est dans le tableau. Le ciel, par le caractère du travail, ressemble un peu à ces ondes serpentines dessinées par la lumière quand elle glisse sur une moire, et l'outil a

1. Nº 458 du Livret du Musée du Louvre, école italienne.

taillé dans le terrain des hachures transversales qui forment tache et qu'il serait facile d'effacer du fond.

En somme, l'effet de la planche de M. Pascal est réussi; elle fait reconnaître un Titien du plus loin qu'on l'aperçoit; mais pour arriver à cet effet, M. Pascal a beaucoup trop multiplié ses travaux, beaucoup trop couvert sa planche. Avec un réseau de tailles moins étendu et plus simple, il aurait allégé son estampe et lui aurait conservé cette transparence qui est la qualité première des coloristes. Ce n'est pas tout de reproduire l'impression générale d'un tableau, il faut donner au travail du graveur les qualités d'exécution correspondantes au travail du peintre. Un maître comme Titien, qui unit toujours l'ombre à l'ombre et les lumières aux lumières, doit être rendu par masses plus grandes, et M. Pascal, en s'épargnant de la peine, en laissant travailler le papier, aurait pu tout aussi bien montrer son talent, d'ailleurs remarquable, de buriniste et sa manière curieuse de couper le cuivre.

NOUVELLES DE BELGIQUE

Bruxelles, 17 juillet 1859.

L'exposition des Beaux-Arts de Gand, ouverte le 10 juillet, et placée cette année dans l'ancienne église des Dominicains, est une des trois grandes expositions de la Belgique. Comme celles d'Anvers et de Bruxelles, elle est subventionnée par le gouvernement. C'est une société d'amateurs qui l'organise. Ils n'ont point de local spécial; tantôt on leur prête le salon de l'Université, tantôt c'est à l'Académie même que les tableaux sont exposés. Cette année, un choix malheureux a été fait : l'ancienne église des Dominicains, abandonnée depuis longtemps, et qui n'est plus qu'une vaste pièce nue éclairée par de hautes ogives latérales, ne peut également distribuer la lumière sur toutes les œuvres exposées; de sorte qu'une partie des tableaux est inondée de lumière pendant la matinée, tandis que l'autre partie reste noyée dans l'ombre, en attendant que ce soit le contraire après midi.

L'exposition de Gand a été jusqu'aujourd'hui la moins importante des expositions protégées par l'État. Cela se comprend : Gand n'est pas, comme Anvers et Bruxelles, un centre artistique, et les efforts qu'on y fait pour attirer dans ce milieu tout industriel des lutteurs plus nombreux, plus intéressants, n'obtiennent que des demi-résultats.

On pourrait facilement trouver d'autres causes à l'incomplète réalisation de cette entreprise. La principale paraît être celle-ci : La société organisatrice reçoit avec trop d'indulgence à peu près tout ce qu'on lui envoie. Ainsi, sans être bien difficile, elle aurait pu, cette année, n'admettre qu'une bonne moitié des tableaux que les artistes lui ont adressés. C'est une grosse erreur de se figurer que le grand nombre d'œuvres qu'une exposition renferme charme le public plutôt qu'un triage fait avec une sévérité impartiale. Il y a six cents et quelques tableaux à l'exhibition de Gand; ce qui fait que la plupart sont très-haut placés et dans un jour défavorable. Les artistes réclament et avec raison. Admettre un tableau, c'est le trouver digne d'être vu; et l'accrocher au plafond ou dans un coin obscur, c'est le traiter comme s'il en était indigne, c'est lui refuser justice. *Tous les tableaux,* dans les grandes comme dans les petites expositions, doivent être bien placés. L'idée émise ici n'a point la prétention d'être neuve, mais il n'est pas inutile de l'exprimer une fois de plus, puisqu'elle a converti jusqu'à présent

si peu de monde. Quel mal y aurait-il à ce que Paris, par exemple, n'eût à ses Salons qu'un millier de tableaux à montrer aux étrangers sous le jour le plus favorable, sans loger dans les combles les médiocrités que l'on ne saurait regarder sans fatigue?

Eh bien, la société pour l'encouragement des Beaux-Arts de la ville de Gand est d'une indulgence vraiment déraisonnable. On se lasse dans ses expositions à chercher les bonnes œuvres au milieu de la multitude des mauvaises; et cette année surtout il faut être d'humeur débonnaire, pour ne pas garder un peu de rancune, en sortant de l'église des Dominicains, de tant de complaisance pour des artistes sans talent.

Il faut se résoudre à constater que, tous les ans, le nombre des peintres d'histoire diminue en Belgique. Le gouvernement, qui tient à relever un peu l'art sévère, l'art épique, aura beaucoup de peine à passionner notre public pour les grandes toiles historiques. Il y a à Gand quelques compositions sacrées ou profanes qui tendent, quoique timidement, vers ces hauteurs, — un *Christ sur les genoux de la Vierge*, des *Madeleines*, des *Jésus enfant*, une *Chrétienne attendant le martyre*, etc., — la *Défaite des Sarrasins*, de M. de Taeye, bataille qui rappelle beaucoup la *Prise de la Smala*, d'Horace Vernet. Le public demeure indifférent devant ces scènes diverses. Sans doute leur peu de mérite en est cause; mais ne peut-on pas dire aussi que le public doit être bien las enfin de tant d'œuvres qui sont de pures réminiscences ou des emprunts trop peu déguisés?

Les bons portraits sont rares aussi. Un pourtant doit être mentionné : le *Portrait d'homme*, en buste, de M. Liévin de Winne, un jeune artiste qui, il y a deux ans, à Bruxelles, avait eu déjà du succès. Au salon de Gand, il se montre un vigoureux et habile interprète de la nature; son *Portrait* est plein d'accent, de caractère, de vie, d'une belle couleur qu'il a su rendre chaude sans abuser du jaune, comme on le lui reprochait au dernier salon de Bruxelles. M. de Winne est en voie de devenir un de nos meilleurs portraitistes. Il a essayé aussi de traiter le genre religieux, mais avec moins de succès.

Parmi les tableaux dits de *genre historique*, la *Vocation de sainte Claire*, de M. Ferd. Pauwels, d'Anvers, est celui qu'on a le plus remarqué. M. Pauwels, lauréat du concours pour le prix de Rome, a passé quatre années en Italie.

M. Luminais, de Paris, ne peint ni l'histoire ni le genre historique; et pourtant il est certain que son tableau, *le Pèlerinage en Bretagne*, traité dans de grandes dimensions (les personnages sont à peu près grandeur naturelle), fera une impression bien plus forte que les tableaux religieux ou profanes qui affichent des prétentions plus élevées. Pourquoi? Parce qu'il a rendu clairement le sentiment qu'il voulait exprimer, parce qu'il a su trouver une forme simple et saisissante pour tout le monde. L'art qui s'adresse à la foule ignorante aussi bien qu'aux gens instruits, toujours un petit nombre, n'est-il pas aussi un grand art?

Dans le *genre* proprement dit, on peut citer quelques bons tableaux qui auraient été goûtés partout ailleurs qu'à Gand. Une *Jeune Mère hongroise*, de M. Cermak, tableau d'harmonie douce plein de distinction et de sentiment; *l'Inauguration du Curé du village*, de M. Corkole, scène assez vraie, interprétée naïvement, dans une gamme tranquille qui rappelle vaguement, quoique d'un peu loin, la douceur sérieuse d'un de vos bons peintres, M. Breton; *l'Apprenti en voyage* de M. Hubner, de Dusseldorf, dont les physionomies ne manquent pas de sentiment; un *Peintre et son Modèle* est l'œuvre d'un autre artiste de Dusseldorf, M. Jernberg, qui a beaucoup d'esprit, et entend mieux l'accord des couleurs que ses compatriotes, — et quelques autres petites toiles sans prétention, mais dans lesquelles on découvre cependant des qualités qui les font distin-

guer entre tant d'autres médiocres. Un tout jeune peintre qui cherche peut-être un peu trop à imiter M. Troyon, M. A. Verwée, a exposé un *paysage avec deux vaches et une jeune fille*, qui a été particulièrement remarqué parmi les paysagistes dont un assez grand nombre mériteraient d'être cités. Je nommerai M. Papeleu, dont les six tableaux, de caractère bien différent, ont un aspect extrêmement vrai. Deux fines et délicieuses esquisses de M. Harpignies passeront peut-être inaperçues. *L'Abreuvoir* et *le Site du Limbourg*, paysages baignés d'air de M. Keelhoff, sont peints avec une grande vigueur. M. Keelhoff est un artiste qui a de l'avenir. M. Leu, de Dusseldorf, paraît se préoccuper depuis quelques années autant de la vérité dans l'impression que du caractère dans le dessin. J'aurais à mentionner encore deux paysages de M. Vanloo, — et beaucoup d'autres; car en Belgique, comme en France, c'est dans ce genre peut-être qu'on fait les plus sérieux efforts.

A côté du paysage, les intérieurs d'église de MM. Minguet et Bosboom, les marines de MM. Le Hon et Meyer; les chevaux de M. O. Von Thoren; les intérieurs de ville de MM. Weissenbruch et Springer, tiennent aussi une place honorable.

J'ajouterai que les principaux tableaux exposés à La Haye, et dont M. Burger a entretenu récemment les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, sont actuellement ici. *La Rêverie* de M. Israëls a beaucoup de succès parmi les artistes.

Quant à la statuaire, je cherche en vain une œuvre passable parmi celles qui sont exposées à Gand, et le mieux que je puisse faire, c'est de terminer ici cette lettre.

ÉMILE LECLERCQ.

— Il est question en Toscane de faire un appel à la générosité de tous les citoyens, pour élever à l'armée française deux monuments dont l'un serait érigé en Italie, et l'autre à Paris. Il paraît même qu'une commission aurait été déjà nommée pour provoquer des souscriptions et ouvrir un concours. Les monuments seraient exécutés en marbre de Carrare.

— Les promeneurs qu'intéressent les travaux de l'édilité parisienne se demandent quel groupe colossal de sculpture doit remplir l'immense niche ménagée à l'angle de deux rues sur l'ancienne place du pont Saint-Michel, en face du nouveau pont. Ce groupe représentera saint Michel terrassant le démon et surmontera une fontaine. L'exécution en a été confiée à M. Duret : c'est dire que le monument sera conçu dans un style élégant, noble et pur, et qu'il remplira avec une parfaite convenance la place à laquelle il est destiné.

— L'exposition de la Société française de photographie, se prolongeant au delà des limites du Salon de 1859, nous crayons devoir annoncer, qu'elle restera ouverte, au Palais de l'Industrie, jusqu'à la fin du mois d'août.

— L'exposition des œuvres d'Ary Scheffer sera définitivement close le 20 de ce mois.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MARTIN SCHÖNGAUER

PEINTRE ET GRAVEUR DU XVe SIÈCLE



Ce n'est pas sans beaucoup de peine, que nous avons pu rassembler quelques renseignements sur la vie de Martin Schöngauer, et cependant cet artiste fut un des plus célèbres peintres-graveurs du XVe siècle; ses contemporains, émerveillés de la beauté de ses productions, lui donnèrent les surnoms de *Hübsch* et de *Schön*, c'est-à-dire *le beau*, et sa renommée fut si grande pendant toute la première moitié du XVIe siècle, que l'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre, et d'autres pays encore, nous dit Wimpheling, se disputaient ses tableaux. Ses gravures ne jouirent pas d'une faveur moindre. Sa marque était si recherchée, qu'elle devint l'objet de fraudes nombreuses, de la part des graveurs de cette époque. Des copistes habiles reproduisirent à l'envi ses estampes, en y mettant leur marque, tandis que d'autres artistes, et des marchands moins scrupuleux encore, apposèrent son monogramme sur leurs propres œuvres, ou sur celles d'autrui, pour en assurer le débit. C'est ainsi seulement qu'on peut expliquer la présence de sa marque sur les lettres N et K de l'Alphabet du maître de 1466, ainsi que sur nombre de pièces d'un mérite fort médiocre, et notamment sur une copie en contre-partie d'un Christ mort, par le maître à la marque BM, son disciple; copie qui porte l'adresse de Martini Pétri, le possesseur de plusieurs des planches de Lucas de Leyde.

Cette grande renommée s'effaça peu à peu pendant le XVIIe et surtout

le XVIII[e] siècle, qui méprisèrent toutes les œuvres des époques primitives, regardées alors comme barbares. Martin Schöngauer tomba dans un si profond oubli, que ses tableaux se perdirent ou furent confondus avec ceux d'autres artistes. Ses estampes, si recherchées de nos jours, furent dès lors si peu estimées, qu'à la vente de Mariette, 187 de ses pièces, y compris quelques gravures de Bocholt et d'Israël de Mecken, se vendirent en un seul lot, pour le prix dérisoire de 399 livres 19 deniers, que dépasserait de nos jours une seule des estampes de ce célèbre graveur. Aujourd'hui, que le goût pour les maîtres primitifs est revenu, les plus riches galeries de l'Europe sont fières de posséder un tableau du beau Martin; mais trop souvent on lui attribue des toiles qui ne sont point de lui, et sans autre fondement que le désir de mettre un nom illustre sur des peintures d'artistes anonymes.

La date certaine de la naissance de Schöngauer n'est point connue, mais on peut la placer vers 1420, si l'on s'en rapporte à la date d'un tableau conservé dans le musée de Sienne, et qui représente l'artiste jeune encore : on lit auprès d'un écusson portant un croissant de gueules sur champ d'or, une inscription ainsi conçue : HIPSH MARTIN SCHONGAVER MALER, 1453 ; c'est-à-dire *le beau Martin Schöngauer, peintre*[1]. Le lieu où il vint au monde n'est pas mieux déterminé que la date de sa naissance. L'armorial de Weigel (t. II, pl. 153), d'accord avec une note trouvée derrière un second portrait de Schöngauer (dont nous aurons à parler plus loin), nous fait connaître que sa famille, sinon lui-même, était originaire d'Augsbourg, et appartenait à la grande bourgeoisie de cette ville. Largkmair, qui fut son élève, le dit natif de Colmar[2], et enfin les registres de la bourgeoisie d'Ulm le mentionnent dès 1441, comme un peintre qui, tantôt sous le nom de Schöngauer, tantôt sous celui de Schön,

1. Une Description de Sienne, imprimée en 1754, sous le titre de *Breve Relazione delle cose notabili della città di Siena*, mentionne ce tableau dans les termes suivants : « Portrait de Hipsch Martin Schöngauer, un des premiers inventeurs de la gravure sur cuivre, né en 1453, mort en 1486, peint par Albert Dürer son élève. » Il est aisé de voir que l'auteur de cette notice répète les assertions de Sandrart relativement à la mort de Schöngauer ; qu'il prend pour date de sa naissance, celle qui indique, selon l'usage du temps, l'année où le tableau fut peint, et qu'il attribue enfin son portrait à Albert Dürer, suivant en cela la coutume italienne, qui donne à ce maître tous les tableaux venus d'Allemagne.

La même notice nous apprend que cette peinture faisait alors partie de la collection Spannocchi, formée presque en totalité par le général Enea Silvio Piccolomini, lors du sac de Mantoue.

2. Les archives de Colmar ne parlent point de sa naissance, et ne disent point s'il fut inscrit parmi les bourgeois de cette ville, ainsi que deux de ses frères dont il est fait mention dans les registres de cette classe.

exerça publiquement son art dans cette ville. On le retrouve encore travaillant à Ulm en 1450[1]. Une circonstance permet d'ailleurs de conjecturer qu'il ne résidait point encore à Colmar en 1465. Cette année en effet, le chapitre de Saint-Martin de Colmar ayant à commander un Chemin de la croix, qui devait orner l'église, ce fut un autre peintre que l'on chargea de ce travail important. Mais en 1469, les archives de la ville constatent le payement d'une redevance qu'aurait fait le beau Martin pour une maison qu'il possédait rue des Augustins, à l'enseigne du *Cygne.*

La position de Colmar, heureusement située entre deux grands centres artistiques et littéraires, Bâle et Strasbourg, séduisit sans doute Schöngauer qui s'y établit définitivement avec ses frères. Des disciples[2] ne tardèrent point à venir se grouper autour de cet artiste éminent. Il devint ainsi le chef d'une école plus importante qu'on ne croit communément, et qui imposa son style à tous les peintres fixés sur les deux rives du Rhin, de Bâle à Strasbourg. Son talent, reconnu par ses contemporains, paraît l'avoir conduit à la richesse, car il devint possesseur de trois maisons, sises rue des Augustins à Colmar, où il mourut, le jour de la Purification de la Vierge, en l'année 1488.

Le document précieux qui établit sa mort d'une manière irrécusable, se trouve dans le registre des anniversaires de la paroisse Saint-Martin de Colmar. Nous le reproduisons ici en fac-simile :

« Martinus Schongouwer, pictorum gloria, legavit v solidos pro anni-
« versario suo et addidit novem solidos unum denarium ad anniver-
« sarium paternum a quo habuit minus anniversarium. Obijt in die puri-
« ficationis Mari anno LXXXVIII° (1488). »

1. Voy. *Otte*, Manuel, p. 216. *E. Foerster*, dans le *Kunstblatt* de 1852, p. 382.

2. Les archives de Colmar mentionnent sept peintres portant d'autres noms, vivant alors dans cette ville.

Ce témoignage semble cependant infirmé par la constatation d'une redevance que les héritiers du beau Martin payaient en 1490, toujours pour l'une de ses maisons de la rue des Augustins ; et, par un second portrait de sa personne, que possède aujourd'hui le musée de Munich, et qui a successivement orné les cabinets des comtes Paul de Praun, à Nuremberg, et de Fries, à Vienne. Sur le fond de ce tableau attribué à Jean Largkmair, on lit, près d'un écusson à croissant de gueules sur champ d'argent, et non d'or, comme dans celui de Sienne : « HIPSH MARTIN SCHONGAVER MALER, 1483[1]. » Et derrière, sur un papier rongé par les vers, on trouve ces renseignements écrits en allemand : « Maître Martin Schöngauer, peintre, « dit le beau Martin à cause de son art, né à Colmar, par ses parents bour- « geois d'Augsbourg. Noble d'origine...Mort à Colmar l'an 1499, le 2 février. « Dieu lui fasse grâce. Et moi, Jean Largkmair, je fus son élève en l'année « 1488. »

Le registre des anniversaires constate la mort de Schöngauer en termes trop précis, pour que nous puissions douter de son exactitude ; nul doute que la redevance mentionnée ne fût payée par l'un des héritiers du peintre, et non par lui-même.

Quant à la note de Largkmair, malgré son ancienneté, elle ne présente pas un caractère tellement certain, que l'on puisse hardiment s'en servir pour annuler un acte authentique[2]. Si l'on voulait faire accorder ces deux témoignages, il faudrait, supposant une erreur de la part de Largkmair, transposer les dates de sa note, ce qui établirait la mort de Schöngauer en 1488, et modifiant légèrement la traduction d'un texte presque indéchiffrable, conjecturer que Largkmair, son élève, rédigea cette note en 1499.

Longtemps après sa mort, Martin Schöngauer exerça une grande influence sur la gravure allemande. Presque tous les artistes de la fin du xve et du commencement du xvie siècle copièrent ses pièces, ou imitèrent sa manière. Parmi les plus habiles d'entre ceux qui l'adoptèrent, on distingue : Barthélemy Schoen qui grava en 1479, et à la famille duquel on a longtemps cru, mais à tort, que le beau Martin appartenait ; Franz von Bocholt, que Bartsch regardait comme le plus ancien graveur de l'Alle-

1. Nous reproduisons ici la version de Bartsch, mais nous avons de très-fortes raisons de croire que la date est 1453 comme dans le portrait de Sienne : le huit à cette époque ressemblant beaucoup à un cinq. D'ailleurs s'il en était autrement, ce tableau, qui le représente âgé de trente ans au plus, contredirait tous les documents parfaitement authentiques, qui ont été relatés ci-dessus.

2. Scheurl et après lui Saudrart avaient fait mourir le beau Martin en 1486. Quant à Bartsch, il s'en est rapporté à la note de Largkmair.



L'ANNONCIATION

Fac-simile d'une estampe de Martin Schongauer.

magne, mais qui fut un des élèves de Schöngauer; les Israël Mecken, ces copistes décidés qui reproduisirent alternativement les œuvres du maître de 1466, celles de Schöngauer, celles enfin d'Albert Dürer, et qui apposèrent leur marque sur plusieurs des estampes de Bocholt; Wenceslaus d'Olmutz, qui fut architecte, orfévre et graveur, copia un grand nombre de pièces du beau Martin. Albert Glockenton suivit ses préceptes ainsi que le maître B M, dont la gravure capitale, *le Jugement de Salomon*, paraît avoir été faite d'après un tableau de Schöngauer. Albert Dürer, lui-même, le plus grand artiste de l'Allemagne, étudia ses procédés, comme on peut s'en assurer par l'examen des productions de ses premiers temps : la *Vierge au papillon* (dont le Père éternel est même un emprunt fait au beau Martin), *le Seigneur et la Dame, le Violent*, etc.

Albert Dürer ne fut point cependant, ainsi que plusieurs auteurs l'ont avancé, l'élève de Schöngauer. Dans ses Mémoires il déclare, en termes formels, qu'il a étudié sous Wohlgemuth, et il ne parle même point de l'intention qu'aurait eue son père de le placer chez Martin Schöngauer. Scheurl affirme avoir entendu dire à Albert Dürer lui-même « *que passant à Colmar, en* 1492, *il y fut reçu avec beaucoup de bienveillance par Gaspar et Paul, orfèvres en cette ville, et Louis, peintre, ainsi qu'à Bâle par Georges, autre orfèvre, tous frères du beau Martin Schöngauer, qu'il n'a jamais eu le bonheur de voir bien qu'il l'eût vivement désiré*[1]. » Je ne vois, d'ailleurs, dans les œuvres de ces deux maîtres rien qui ait pu motiver l'opinion que je combats; car s'il est vrai qu'Albert Dürer étudia les procédés de gravure dont s'est servi Martin Schöngauer, il n'en adopta ni les types, ni le sentiment. Albert Dürer, peut-être le plus grand des peintres par la pensée, rêveur triste et profond, nous transporte dans les régions d'un monde fantastique, mais en restant toujours par la forme attaché au monde réel. Schöngauer n'aime ni la rêverie ni le fantastique; fortement imbu des exemples des maîtres flamands, dont il égale la clarté dans ses compositions, il est le peintre du mouvement; il reproduit la nature telle qu'elle se présente, non dans son ensemble mais dans ses détails, et anime ses personnages d'un sentiment que nul n'a dépassé. Les types des deux maîtres, non moins différents, indiquent des écoles fort éloignées l'une de l'autre; si peu habile expert qu'on soit, il est impossible de confondre les Vierges de l'école de Colmar, nature délicate et distinguée, avec celles de l'école de Nuremberg, qui préféra la puissance à la grâce.

L'influence des œuvres de Schöngauer ne se fit pas seulement sentir sur

1. Scheurl. Vita Ant. Kressen in Will. Pirkheymeri operibus, p. 351.

les écoles allemandes. Ses gravures, répandues de l'autre côté des Alpes, furent appréciées par les Italiens, comme elles méritaient de l'être. De nombreux artistes, parmi lesquels nous connaissons Nicoletto de Modène et le miniaturiste de Florence Gherardo, cherchèrent à s'approprier les procédés du maître allemand, et même copièrent plusieurs de ses estampes. Michel-Ange, jeune encore, fut tellement frappé de la beauté répandue dans sa *Tentation de saint Antoine*, qu'il la reproduisit en couleur; et Pérugin, au dire de Sandrart, aurait été en correspondance suivie avec le beau Martin ; cependant rien ne confirme ce fait, et nous savons avec quelle réserve on doit accepter les récits de Sandrart, surtout lorsqu'ils sont en quelque chose à l'avantage de ses compatriotes.

L'école française subit aussi l'influence du génie de Martin dans plusieurs villes du nord-est de la France, on trouve des tableaux qui reproduisent les types consacrés par le beau Martin [1] ; dans les livres d'heures édités par Simon Vostre en 1502, et par Hardouin en 1509, il est des figures qu'encadrent des motifs de l'époque Renaissance, que l'on pourrait croire tracées par la main de Schöngauer, et souvent même elles sont des emprunts évidents faits à ses compositions gravées.

Peu ou point étudié, nous l'avons dit, pendant les siècles qui méprisèrent l'art gothique, Martin Schöngauer fut, depuis lors, considéré comme un artiste purement allemand. Cependant son style prouve suffisamment qu'il tient moins à l'Allemagne qu'à l'école de Bruges, dont il est, comme graveur, le plus fidèle interprète avec le maître de 1466, et dont il reproduit le caractère avec l'accent d'un maître. Vasari, contemporain d'Albert Dürer et écrivain judicieux, ne s'y trompa pas; frappé de la similitude du style de Martin avec celui des maîtres flamands, il ne le désigna jamais que sous le nom de Martin d'Anvers.

Cette opinion d'ailleurs ne repose point seulement sur une simple appréciation de son style, mais aussi sur la tradition.

Lambert Lombard, peintre flamand, écrivant à Vasari, le 27 avril 1565 [2], dit : « En Allemagne apparut alors le beau Martin, graveur « sur cuivre ; il n'abandonna pas la manière de Rogier son maître, « mais ne put atteindre à la beauté de son coloris, s'étant plutôt adonné « à la gravure. Ses estampes, qui paraissaient merveilleuses de son temps, « jouissent encore aujourd'hui d'une grande réputation parmi nos artistes

1. Dans l'église de Compiègne, on conserve une des peintures dont nous parlons : elle représente la vierge Marie qui soutient sur ses genoux le corps mort du Christ.

2. Carteggio d'artisti, t. III, p. 177. Il est curieux de remarquer ici avec quel soin Vasari avait su se créer des relations lointaines pour écrire son Histoire des peintres.

« en renom, car bien qu'elles soient un peu sèches, elles révèlent cepen-
« dant un grand goût. De ce beau Martin sortirent tous les graveurs
« célèbres de l'Allemagne, et avant tous Albert Dürer, ce peintre extraor-
« dinaire, qui fut le disciple du beau Martin, dont il suivit la manière en
« lui donnant plus de naturel... »

Plutôt que d'admettre, avec moins de raison encore, l'opinion qui fait de Schöngauer l'élève de Luprecht Rust, graveur sur bois inconnu (l'art de la gravure sur bois ne fut jamais pratiqué par le beau Martin), il nous paraît plus convenable, de nous en tenir au dire de Lambert Lombard, que vient confirmer d'ailleurs une étude consciencieuse de l'œuvre du maître.

Il faut savoir surmonter la première impression toujours peu favorable, que produisent les figures maigres et décharnées de Martin Schöngauer. Si on persévère, dans l'observation attentive de ses tableaux ou de ses estampes, on ne tarde pas à être captivé par la vie qu'il a su y répandre, par la justesse des mouvements de ses personnages, par leurs attitudes si variées, et surtout par le caractère de ses têtes si expressives et si personnelles. Il est vrai, que Schöngauer n'a pas imité une nature de choix : ses personnages ont des membres osseux, souvent mal attachés, maigres et terminés par des extrémités longues et grosses; ce défaut est particulièrement saillant dans les mains aux doigts effilés, aux jointures noueuses, et qui semblent toujours crispés, dans les pieds qui ressemblent à des pieds de singe comme ceux qu'on voit dans les estampes du maître de 1466, avec lequel Schöngauer a d'ailleurs beaucoup d'analogie. Et cependant, bien souvent, l'amateur se surprend à préférer ces productions pittoresques et animées, à celles d'illustres artistes, plus sagement composées peut-être, ou plus séduisantes de forme, mais après tout, moins puissantes.

Ses femmes plaisent surtout par leur grâce naturelle, leur pose décente et un air de distinction qui semble presque français[1], quoique le type soit allemand ou flamand; ce visage légèrement ovoïde, ce front élevé fortement bombé, cette taille mince, cambrée, ce sein petit et nerveux, ces étoffes aux plis secs et cassés, reproduisent assez fidèlement le type consacré par Van Eyck. Ses *Vierges*, si bien appréciées de M. Renouvier, dans son ouvrage *des Types et des manières des peintres graveurs*, charment par leur maintien religieux, et représentent assez bien l'idéal peu élevé, auquel il a été donné à l'école de Bruges d'atteindre. *L'Annonciation*, l'une des gravures les plus gracieuses du beau Martin, et que nous avons fait

1. Voir dans son œuvre gravé les pièces décrites dans le Peintre graveur de Bartsch, sous les nos 7 et 86.

reproduire ici, montre parfaitement l'influence exercée par Van Eyck (d'après qui on pourrait la croire gravée), sur ces peintres du Rhin, qui durent autant à la Flandre qu'à l'Allemagne.

Toutefois ce n'est point dans les sujets gracieux, que se dégage le plus complétement la personnalité de Martin Schöngauer. Dessinateur du mouvement, à défaut de la pureté des formes, il devance Rembrandt, en excellant, comme lui, à rendre la foule avec ses agitations et ses colères. C'est dans les scènes qu'il a représentées de la vie du Christ, dans son Chemin de la croix, surtout, que sa nature exubérante développe toutes ses facultés originales. Ses types sont vulgaires, ses poses exagérées, il est vrai, mais quelle expression dans les têtes! quelle ardeur fanatique, quelle rage brutale se peignent sur les visages des persécuteurs, et quel contraste avec le calme céleste, dont est empreinte la figure de l'Homme-Dieu! On ne manquera pas de remarquer aussi, dans les ouvrages de Martin Schöngauer, comme dans ceux de Memling, son contemporain, et de beaucoup d'autres artistes flamands, ces figures étranges dont il trouvait les modèles, soit parmi les prisonniers que les Turcs, dans leurs continuelles incursions en Allemagne, laissaient entre les mains de leurs ennemis, soit encore, parmi les Maures, que menaient en Flandre les intrépides navigateurs qui venaient de découvrir les côtes de l'Afrique. Ce goût pour les figures mauresques, qui lui fut commun avec d'autres artistes, a été cause d'un grand nombre de fausses attributions.

ÉMILE GALICHON.

(La suite prochainement.)

NICCOLO DELL' ABBATE

ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU

(*Fin.*)

Le nom de ce maître ne resta pas bien longtemps en France aussi illustre que vers 1570. La réputation du Primatice attira tout, et peu à peu on s'habitua à donner à ce dernier tout l'honneur de l'école de Fontainebleau, et à ne plus célébrer Niccolo qu'en second ordre. Il n'en fut pas de même en Italie, où les ouvrages de sa jeunesse, faits sans collaboration, maintinrent sa renommée vivante. La ville de Bologne, qu'il avait ornée de ses belles fresques, le retint et l'honora comme un des maîtres de son école. Tout le monde connaît le fameux sonnet que fit Augustin Carrache à sa gloire. C'est un brillant hommage rendu aux grands talents de Niccolo. Si cependant il fallait prendre cette poésie à la lettre, et considérer le peintre de Modène comme réunissant en lui toutes les qualités d'un Raphaël, d'un Michel-Ange et d'un Corrége, nous n'y saurions plus voir qu'un assez fade jeu d'esprit.

Après tout, ce sonnet, sonnet si bien tourné, *vaut seul un long poëme.* Nos lecteurs le retrouveront avec plaisir, et il nous donnera l'occasion d'ajouter à cette étude un peu aride quelques considérations générales. Le voici :

SONETTO IN LODE DI NICOLÒ BOLOGNESE.

Chi farsi un bon pittore cerca, e desia
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa, coll' ombrar Veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel' Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Coreggio lo stil puro e sovrano,
E di un Rafel la giusta simetria.

Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un pò di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studi e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare,
Che qui lascioci il nostro Nicolino.

AGOSTINO CARACCI.
(Malvasia, *Felsina Pittrice*, tome I, page 159.)

C'est là, avouons-le, l'œuvre d'un esprit ingénieux, sans doute, mais bien peu convaincu. Et d'abord quelle incroyable fantaisie de venir faire à notre cher Niccolo un cortége d'honneur des plus grands artistes du XVI[e] siècle! Un homme tel qu'Augustin Carrache, sachant apprécier avec tant de finesse le style des maîtres, ne comprenait-il pas quelle inconvenance il y avait à mettre le charmant peintre de Modène sur une ligne trop haute, et quels sentiments opposés pouvait faire naître cette exagération? Il ne faut plus nous étonner si, dans le livre de Malvasia [1], nous voyons à chaque instant les grands noms de Raphaël et de Michel-Ange servir de piédestal à la gloire des Carrache.

Mais laissons de côté l'inconvenance de la forme, et pardonnons à Augustin Carrache l'exagération de ses éloges, en raison du sentiment patriotique qui pouvait l'animer. Si nous allons au fond des choses, et si nous cherchons à juger la doctrine en elle-même, notre blâme sera bien plus sévère encore. L'admiration du peintre bolonais pour les maîtres qui l'ont précédé, est une admiration bien étroite à force d'être raffinée, et le choix qu'il fait parmi leurs qualités prouve que ses restrictions étaient nombreuses et son enthousiasme peu ardent. Ce sont, à vrai dire, des éloges sous bénéfice d'inventaire. Est-il donc possible de scinder, de partager, d'émietter ainsi le génie des grands hommes? Leurs qualités et ce que vous appelez leurs défauts ne sont-ils pas indivisibles? L'amalgame que vous rêvez serait impossible et monstrueux. Mêlez ensemble les mets

1. Ce panégyriste des Bolonais porte à sa tâche une ardeur bien compromettante. Ses deux volumes abondent en surprises de ce genre. C'est ainsi qu'il jette à Raphaël l'épithète de *potier d'Urbin*, et quoique son continuateur, le chanoine Crespi, nous dise (*Lettere Pittoriche*, tome VII, page 190) qu'il se repentit par la suite de *cette inadvertance* (l'inadvertance était forte), il est permis de croire qu'il mourut dans l'impénitence finale. Car son livre contient bien d'autres appréciations aussi étranges, qu'il ne paraît pas avoir regrettées. S'il avait dû les supprimer toutes, aussi bien que le fameux *Boccalaio urbinate* (que nous trouvons dans notre exemplaire et dans tous ceux que nous connaissons), il eût été obligé de refaire l'ouvrage tout entier.

divers les plus délicieux, le résultat sera insipide ou abominable. Prenez à la voûte de la chapelle Sixtine ces figures de la création, qui, nous le croyons fermement, sont vraiment dignes de la Genèse et les plus grandes qu'une main humaine ait peintes, faites-les colorier par Corrége, ajoutez-y la vérité du Titien et la *symétrie* de Raphaël, vous n'aurez à coup sûr ni Raphaël, ni Titien, ni Corrége, et quant à Michel-Ange, il n'en restera rien.

Telle était pourtant la doctrine avouée, officielle des Carrache. C'est sur ces principes que reposait leur enseignement, si longtemps célèbre, qui les fit proclamer les restaurateurs de la peinture. En réalité, seulement, ils ne s'y conformèrent que médiocrement. Nous les voyons bien imiter plusieurs maîtres, mais successivement. A Venise, ils pastichent Titien et Tintoret; à Parme, ils copient et imitent Corrége; à Rome, ils se rapprochent du style de Raphaël, mais nous n'apercevons plus les traces du monstrueux accouplement qu'ils préconisaient. Ils eurent sans doute de grands talents; mais nous croyons qu'on peut leur reprocher avec force ces idées auxquelles ils donnèrent cours, et qui leur firent refuser à tel maître le dessin, à tel autre la couleur : idées passées en axiomes et en lois dont nous voyons chaque jour encore les déplorables résultats. Les premières notions d'équité exigent au contraire que le talent d'un artiste soit jugé en son entier, en laissant de côté cet idéal fantastique qui aboutit au chaos ou à la ridicule *Balance des Peintres* de de Piles. En retirant à un grand artiste son côté faible ou réputé tel, sa couleur, par exemple, en l'ornant de la couleur de son voisin, on serait, si de pareilles opérations moitié chimiques moitié esthétiques étaient réalisables, bien étonné de voir immédiatement s'évanouir tout l'éclat de la qualité principale. Car, encore une fois, le génie forme un tout homogène et indestructible dont les éléments, réunis par une main surnaturelle, se correspondent et se tiennent; et c'est bien le génie que nous dépeint magnifiquement la fable antique, quand elle nous montre Minerve sortant tout armée du front de Jupiter.

Les Carrache possédaient la philosophie de l'art : l'un d'eux, Augustin, en possédait même la littérature; ils furent de grands praticiens, et souvent des peintres habiles; mais si nous les comparons à ceux qui ouvrirent le XVI[e] siècle, ils nous démontrent une fois de plus, par leurs succès comme par leurs défaillances, qu'en fait d'art, éclectisme et impuissance sont synonymes.

Ils ont, du reste, payé bien cher l'admiration qui s'attacha si longtemps à leurs œuvres, et qui remplit, on peut le dire, toute la seconde moitié du XVII[e] siècle et une bonne partie du XVIII[e]. Leur gloire nous paraît bien terne aujourd'hui, aussi terne que leur coloris, si savamment

élaboré, et dont les impressions rouges ont fait justice. Au lieu des merveilles célébrées par nos aïeux, nous ne voyons le plus souvent dans leurs ouvrages qu'un dessin commun et superficiel, des draperies éternellement agitées, des expressions emphatiques ou insignifiantes, sans profondeur et sans attrait. Quelle infériorité est la leur, non pas seulement à côté de ceux que le consentement général proclame les plus grands, à Florence, à Rome, à Venise ou à Parme, mais à côté des vieux peintres qui furent les initiateurs de ces maîtres suprêmes. Ceux-là n'avaient pas tant de critique ni de discernement, ils n'allaient pas si loin chercher le secret de leurs procédés, ils n'enseignaient pas tant de recettes merveilleuses, mais ils possédaient le don incomparable de communiquer à leurs œuvres, dans toute sa sincérité et toute sa force, le sentiment qui les avait émus. Le Francia, pour ne citer ici qu'un Bolonais, devait, tout Bolonais qu'il était, paraître aux Carrache bien pauvre et bien sec de dessin et de couleur [1] : ils auraient ri dédaigneusement si quelque juge inconsidéré de leur temps avait seulement pensé à un parallèle impossible entre eux et lui; et cependant aujourd'hui quelle galerie, pour une de ces madones que Raphaël aimait tant [2], ne donnerait volontiers dix peintures des Carrache!

Il y aurait encore bien des choses à dire à propos du sonnet d'Augustin; mais il est grand temps de clore la longue parenthèse qu'il nous a fait ouvrir, et de revenir à notre ami Niccolo. De tous les maîtres cités dans le sonnet, le seul qui nous paraisse avoir eu une influence directe et décisive sur le talent de Niccolo, est celui-là même à qui Augustin décoche une si jolie épigramme, c'est-à-dire le Parmesan. C'est évidemment à l'influence du Parmesan, influence si puissante et si répandue de 1540 à 1580, que nous devons attribuer les formes un peu longues et un peu grêles de Niccolo. Quoique ce dernier ait un caractère bien à lui et très-facilement reconnaissable, ses ouvrages et particulièrement ses dessins ont été souvent donnés au Parmesan. Il nous serait sans doute impossible de

1. Malvasia nous parle d'une figure de saint Sébastien, peinte par le Francia, qui servit d'étude aux peintres les plus renommés qui travaillèrent à Bologne, et il ajoute que *les Carrache eux-mêmes* la mesurèrent et la prirent pour modèle. Mais comme Malvasia ajoute que ce saint Sébastien fut peint en 1522, il est certain que c'était l'ouvrage de Giacomo Francia, et l'on peut sans injustice affirmer que les formes que les Carrache y admiraient étaient ces formes modernes que le grand Francesco Francia ne connut jamais.

2. Monsig. il Datario aspetta con grande ansietà la sua Madonella, e la sua grande il card. Riario... io pure le mirerò con quel gusto e soddisfazione, che vedo e lodo tutte l'altre, non vedendone da nessun altro più belle e più devote e ben fatte... (Lettre de Raphaël à F. Francia, du 5 sept. 1508.)

présenter Niccolo comme un modèle du style le plus pur, mais il possède un charme très-réel et la grâce de la Renaissance dans toute sa fleur, grâce qui n'est jamais outrée comme chez quelques-uns de ses contemporains.

Le dessin que nous avons choisi pour donner une idée du talent de Niccolo[1], représente l'Église personnifiée terrassant le Vice et tenant de ses deux mains une clef colossale, figure qui a fait partie d'une composition peinte en 1550 sur la façade du palais Lignani, à Bologne. Malvasia a possédé ce dessin, et il en fait un long éloge, le déclarant supérieur à tous ceux que renferme son cabinet si célèbre. Il passa ensuite dans les riches portefeuilles de Crozat et de Mariette, avant d'entrer définitivement dans la collection des rois de France. Il est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc avec beaucoup d'art et de soin.

La composition de jeunes femmes jouant du clavecin, gravée en bois dans le texte, page 193 de la *Gazette*, fait partie de la frise du palais Poggi, dont nous avons parlé plus haut. Nous ne croyons pas qu'on puisse voir un groupe plus gai, plus jeune, plus agréable.

La figure d'Apollon, page 273, est tirée d'un dessin du Louvre représentant le Parnasse. Les dessins de Niccolo sont nombreux dans ce Musée. Ils proviennent en grande partie de Desneux Delanoue et de Jabach.

Nous avons voulu aussi reproduire un dessin du Primatice, et ce n'est pas sans un vif sentiment de plaisir que nous présentons à nos lecteurs celui que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait graver hors texte. Nous n'en connaissons pas de plus beau, de plus complet, ni qui convienne mieux au sujet que nous traitons. François Ier vient visiter la Nymphe de Fontainebleau : le roi, debout, coiffé d'un chapeau à plumes, la main droite posée sur la garde d'un poignard qui pend à sa ceinture, vient de descendre de cheval ; ses pages, ses courtisans, vêtus à la mode du temps, sont derrière lui. Il tient dans sa main gauche la main d'une femme élégamment parée, évidemment la duchesse d'Étampes, qui marche ou plutôt s'élance avec un geste plein de joie et d'entrain. La Nymphe qu'ils vont contempler est devant eux, couronnée de roseaux, et nonchalamment étendue sur son urne. Le chien *Belleau* dort auprès d'elle. Les autres nymphes, ses compagnes, garnissent les divers plans du paysage : nues et tranquilles, elles se baignent et se livrent à leurs ébats habituels sans s'occuper autrement du brillant cortége qui s'approche. Dans le fond, on aperçoit les toits fleurdelisés et les tourelles aigüees du château. — Ce dessin, exécuté de la façon la plus délicate à la plume avec un lavis mélangé de bistre et d'encre de Chine, est d'une dimension assez grande :

1. Voyez la planche hors texte de la précédente livraison.



FRANÇOIS Ier REÇU PAR LES NYMPHES DE FONTAINEBLEAU.

(... d'un dessin du Primatice)

il a près d'un mètre de largeur, et un fac-simile seul de la même dimension en donnerait une idée entière.

Si nous n'avions craint d'abuser de l'hospitalité qui nous est donnée ici, nous aurions fait graver en même temps quelque dessin du Rosso, pour réunir les plus grands maîtres italiens de l'école de Fontainebleau. Mais il est des bornes à tout, et nous ne pouvons que recommander au lecteur, quand il la rencontrera, l'estampe de Boyvin, dont nous avons parlé ci-dessus, et qui représente encore, sous des formes différentes, la Nymphe de Fontainebleau. C'est une composition égale en beauté à celle du Primatice, et toutes deux, si nous ne nous trompons, sont bien supérieures au célèbre bas-relief de Cellini.

On a pu voir, dans les pages qui précèdent, combien ce qui reste des fresques originales du Rosso, du Primatice et de Niccolo, se réduit à peu de chose : dans la galerie de François Ier, quelques fragments de bien petite importance ; dans la chambre d'Alexandre, une seule peinture sur dix ou douze a survécu. La galerie de Henri II, la mieux partagée, a conservé une partie de son ancienne décoration ; dans le salon de François Ier, la cheminée, dont les sculptures ont été détruites et modernisées, a sauvé à peu près ses ornements peints.

Voilà tout. Le reste a péri, et ces ruines sont en grande partie l'ouvrage des hommes. Car ce sont bien les hommes qui ont jeté à bas, et d'un seul coup, ces murailles encore solides que l'art avait rendues si précieuses. La destruction de la galerie d'Ulysse, sous Louis XV, est un de ces scandaleux méfaits comme l'histoire de l'art en compte trop, hélas ! en France et ailleurs. De son côté, le temps a travaillé aussi, d'une façon moins brusque et moins éclatante, mais non moins sûre. Ses coups ont été lents et portés dans l'ombre, mais également funestes.

Le procédé de la fresque, il faut bien le dire, ne convenait guère à notre climat si humide et si variable. Nous ne parlons pas seulement des décorations qui étaient exposées à l'air libre, comme celles de la Porte Dorée, et dont les derniers vestiges ont dû s'évanouir longtemps avant la restauration ou plutôt la restitution qui en a été faite de notre temps. Ces peintures extérieures ont également et depuis longues années disparu en Italie, dévorées par le soleil et la pluie, par les altrnatives du chaud et du froid. Dans l'intérieur même du palais, le travail de décomposition a commencé bien vite, puisque nous voyons, en 1570-1571, Niccolo rafraîchir quelques-uns des tableaux qu'il avait peints x ans auparavant.

Le travail du temps n'est pas seulement déplorable en lui-même, mais aussi par ses conséquences. Quand le coloris perd son éclat, quand les détails commencent à s'estomper et à disparaître, quand les écailles se

montrent, les hommes arrivent bien vite pour réparer les ravages du temps; et s'ils ne sont pas très-scrupuleux, très-habiles, très-intelligents, au lieu de restaurer la peinture, ils lui donnent le dernier coup. Triste et étrange destinée de ces chefs-d'œuvre! Un caprice les fait disparaître, ou bien ceux que le hasard a fait respecter, que le temps n'a fait qu'entamer, tombent sous la main chargée de les faire revivre.

La galerie de François Ier nous offre un triste exemple du vandalisme de ces restaurations. Les peintures du Rosso, qui se trouvent sur le côté droit (en venant de l'escalier du Fer-à-Cheval), et qui par conséquent ornent le revers du mur extérieur, avaient sans doute beaucoup souffert quand, dans la première partie du XVIIIe siècle, Vanloo fut chargé de les restaurer; mais, quels que fussent les dégâts causés par le temps, il en restait quelque chose. Aujourd'hui il n'en reste rien. Car Vanloo a pensé qu'il n'était pas digne de lui de boucher des trous et de refaire des crevasses. Il a tout recouvert, tout repeint, et rien n'est plus triste que ce pauvre Rosso ainsi masqué et poudré, ainsi transformé et défiguré. Disons-le bien haut, quand tout absolument n'a pas péri de l'œuvre primitive, une restauratiou de ce genre est un crime, et le crime de Vanloo n'est pas le seul que nous aurions à signaler.

La galerie de Henri II, plus ménagée par le temps, a été aussi plus heureuse dans le traitement qui lui a été appliqué. M. Alaux nous paraît avoir respecté ce qui restait du maître, et en même temps il a su, dans les parties qui étaient tombées et qui ont dû être refaites en entier, imiter avec beaucoup de bonheur le travail original. Qu'il nous soit permis cependant d'exprimer quelques appréhensions pour l'avenir. M. Alaux s'est servi de la cire pour restaurer la fresque, et nous ne pouvons que nous féliciter d'un résultat aussi agréable et aussi harmonieux à l'œil. Mais cette harmonie durera-t-elle? Comment se comporteront la fresque et la cire ainsi juxtaposées? Si nous ne nous trompons, déjà, depuis l'achèvement de son travail, M. Alaux a été obligé de le retoucher plusieurs fois. Quelles que soient l'habileté et la discrétion de cet artiste, ces remaniements annuels nous paraissent bien dangereux. Tant qu'ils seront confiés à sa main exercée, nous devrons sans doute avoir une entière sécurité; mais quelles garanties aurons-nous pour plus tard?

On a aussi, et tout dernièrement, chargé M. Alaux de la restauration de la galerie de François Ier. Ici se présentent de nouvelles difficultés. La galerie de François Ier n'a été que trop restaurée déjà, et nous ne pouvons, quant à nous, comprendre quels travaux on pourrait ajouter aux doubles couches qui recouvrent ses murs. Il faudrait commencer par enlever tout le travail de Vanloo, et arriver jusqu'à celui du Rosso. Mais ce nettoyage,



APOLLON

Figure tirée d'un dessin de Niccolo dell' Abbate.

déjà très-périlleux pour un panneau et une peinture à l'huile, serait-il praticable sur un mur et sur une fresque? Si une réponse affirmative pouvait nous être faite, si surtout un succès accompli venait trancher la difficulté, nul n'y applaudirait plus que nous. Autrement, il nous paraît évident qu'on ne saurait rien attendre d'une troisième ou quatrième retouche ajoutée aux autres.

Quoi que l'on puisse faire, le travail impassible du temps continuera. Les hideuses fleurs de salpêtre viendront toujours insolemment s'épanouir sur ces surfaces jadis si brillantes, et nos petits-fils ne verront que bien peu de fragments des restes qui sont encore à peu près intacts pour nous. Un seul moyen existe d'empêcher ces ruines de périr. C'est un remède héroïque. Serait-il pire que le mal? Nous ne le croyons pas; nous pensons qu'il n'y en a pas d'autre, et, nous l'avouons franchement, si nous avions la question à trancher, nous hésiterions à prendre un tel parti.

Les Italiens ont, depuis une quarantaine d'années, trouvé le moyen de détacher les fresques du mur et de les transporter sur toile. Plusieurs de ces merveilleux enlevages ont parfaitement réussi. On pourrait donc transporter sur toile tout ce qui reste d'intact, et, une fois conservés dans un de nos Musées, ces vénérables restes vivraient encore un siècle ou deux. On recopierait sur le mur même, et à la même place, les peintures ainsi dérobées aux ravages du salpêtre et à l'humidité des murs. Hélas! les neuf dixièmes de ce qui subsiste n'auraient aucune opération à subir, et se trouvent déjà à l'état de copie et de peinture moderne. Ce serait, dira-t-on, un vandalisme d'un genre nouveau! Oui, sans doute; c'est aussi une aventure à courir. Mais si l'aventure réussissait, ce serait une résurrection. Copies pour copies, retouches pour retouches, nous préférerions de beaucoup celles qui ne recouvriraient pas le travail du maître. Nous le répétons, c'est la dernière chance de salut pour le peu qui reste; autrement il faut se résigner à une perte irrémédiable et presque imminente, mesurer par lustres et non par siècles l'avenir des fresques de Fontainebleau, et recueillir avec plus de soin que jamais les estampes de cette école.

Car les maîtres de l'école de Fontainebleau ont eu du moins le bonheur de former une école de gravure qui nous conservera longtemps le reflet de leurs ouvrages. Parmi ces graveurs, quelques-uns, comme Léon Davent, sont des plus habiles. Ce n'est pas le moment d'en parler; mais il nous sera permis de dire un mot de la belle collection de ce genre qu'a réunie, avec un soin infini et depuis de longues années, M. Gatteaux, membre de l'Institut, et de le remercier très-sincèrement de l'obligeance avec laquelle il l'a mise à notre disposition. Il est à peine nécessaire

d'ajouter que le Cabinet des Estampes possède tous les éléments d'une magnifique école de Fontainebleau.

Nous n'avons pas dit un mot des nombreuses statues qui décoraient aussi ce château, et qui n'en étaient pas les moindres ornements. Un volume entier ne suffirait pas à tous les détails intéressants qu'il serait facile de réunir à ce sujet. Le séjour de Cellini en France et la description de ses travaux pour François Ier, formerait pour ce livre un chapitre toujours nouveau et curieux. Mais nous avons hâte de finir, et nous parlerons seulement de deux objets de sculpture qui ne nous semblent pas aussi appréciés et aussi connus qu'ils le méritent.

Le premier est du Tribolo, et c'est cette statue de la Nature ou de la Fécondité dont a parlé Vasari. Elle est placée aujourd'hui sur un poêle, dans une petite pièce qui se trouve non loin de la galerie de Henri II, et elle nous semble des plus remarquables à cause de ses détails charmants et bizarres. Le sujet est bien un sujet de la Renaissance, et c'est le même qu'avait traité, sous une autre forme et longtemps auparavant, Donatello, dans la précieuse patère de la maison Martelli. Notre ami, M. de Montaiglon, a eu la bonne fortune de reconnaître, en feuilletant son Vasari, l'œuvre de Tribolo, qu'il avait remarquée en parcourant le Palais, et qui avait depuis longtemps perdu son nom.

L'autre sculpture est un très-beau groupe, en bronze et en bas-relief, de la Vierge tenant l'enfant Jésus. C'est encore évidemment l'ouvrage d'un maître italien, mais nous ne saurions dire lequel, et nous ignorons sur quoi repose une tradition bien vague qui l'attribue au Primatice. C'est un ouvrage de premier ordre, absolument oublié depuis longues années dans un bureau de l'administration du château, quoique très-digne de figurer dans un Musée, ou mieux encore sur un autel.

Nous avons parlé ailleurs d'une grande statue d'Hercule, par Michel-Ange, statue en marbre blanc, qui, comme celle du Tribolo, fut apportée en France par J. B. della Palla, et qui, au temps où le Père Dan écrivait, 1642, ornait le jardin de l'Étang. Vasari et Condivi l'ont mentionnée ; un siècle après ces deux écrivains, le Père Dan l'a vue, et nul n'en retrouve la trace! Une statue colossale en marbre, connue comme l'œuvre de Michel-Ange ! Il y a là, pour nous, un mystère incompréhensible. Un bronze se fond : l'histoire des satyres de Cellini, qui décoraient la cheminée de la galerie de Henri II, et qui ont été vendus au poids, pendant la révolution, est là pour le prouver. Mais il reste toujours quelque fragment d'un marbre, et nous croyons encore que nos descendants retrouveront un beau jour, grâce au hasard, la statue de Michel-Ange enfouie à vingt pieds sous terre.

Pendant que ces pages s'imprimaient, nous avons eu l'occasion, guidé par de bienveillantes indications, de faire une très-agréable visite aux restes de l'abbaye de Chaalis (Caroli locus). C'était un puissant monastère du diocèse de Senlis, et de l'ordre de Saint-Benoît, fondé en 1136 par Louis le Gros, en souvenir et pour le repos de l'âme de son frère Charles. Nous n'avons aucune intention d'en décrire les richesses et les monuments. L'église, qui avait 300 pieds de long [1], et qui était entourée de 25 chapelles, est tombée ainsi que le réfectoire et le dortoir. Il ne reste debout que la maison abbatiale bâtie dans le siècle dernier, et une charmante chapelle du XIIIe siècle, qui servait sans doute d'annexe à la grande église. Cette chapelle a été remaniée dans le XVIe siècle, et on s'est permis de murer intérieurement la rosace qui se trouve au-dessus de la porte d'entrée et de remplir les fenêtres de l'abside qui devaient, dans l'origine, être ornées de vitraux. Mais nous ne saurions être bien sévère pour ceux qui ont pris de telles licences; car ils ont du moins respecté à l'extérieur la rosace et les profils de l'édifice qu'ils voulaient consolider, et ils ont en même temps orné l'intérieur de peintures fort remarquables.

Ce sont des fresques qui couvrent la voûte tout entière, et la paroi qui fait face à l'autel. A la voûte, les apôtres, les quatre évangélistes, les pères de l'Église, et dix anges tenant les instruments de la passion: en tout, vingt-huit figures placées une à une dans les compartiments formés par les nervures des arcs. — Le sujet de la grande paroi au-dessus de l'entrée est l'Annonciation. On voit toute la partie supérieure de la composition, c'est-à-dire le Père éternel porté par des anges. Au-dessous de lui volent quatre autres anges, deux à droite et deux à gauche, tenant des couronnes de chaque main; deux enfants ailés complètent ce groupe d'en haut. Malheureusement, les figures de la vierge et de l'ange annonciateur ont disparu, et il ne reste plus que la tête de Gabriel.

Toutes ces figures nous paraissent inventées et dessinées par Le Primatice. Nous ajouterons que plusieurs d'entre elles sont encore très-belles, quoique le coloris en soit devenu un peu pâle et languissant. Le groupe du Père éternel et des anges est plein de noblesse. La voûte gothique est peut-être un peu étonnée des figures qui la décorent, et de leurs raccourcis très-hardis et très-modernes pour elle; mais la déco-

1. Mercure de France. Nov. 1736. — Les différentes descriptions que nous trouvons de Chaalis parlent longuement des étangs, des forêts de l'abbaye, de l'abondance du gibier et du poisson, de l'excellence des fruits et des légumes, de la salubrité de l'air et de la beauté des édifices. — Mais pas un mot des peintures qui nous occupent.

ration n'en est pas moins bonne, et l'on admirerait partout l'ange tenant la Sainte-Face, figure pleine de délicatesse.

Au milieu des peintures se trouve l'écusson d'un cardinal, que nous avons relevé avec soin ; car il devait nous donner le nom de celui qui les avait commandées. Les recherches n'étaient ni longues ni difficiles à faire. La *Gallia Christiana* nous donnait la liste des abbés de Chaalis, et nous trouvions que le trente-sixième abbé, de 1541 à 1572, avait été Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare. En cherchant dans l'Italia Sacra les armes de ce haut personnage, un de nos amis, M. A. Darcel, trouva bien vite (tome III, page 556) le même écusson, Este écartelé de France. Le cardinal de Ferrare qui habita longtemps la France, et qui y possédait d'immenses bénéfices, est précisément celui qui avait fait bâtir par Serlio un bel hôtel en face du palais de Fontainebleau, et *qui l'avait fait orner de peintures par Le Primatice.*

La coïncidence est, ce nous semble, frappante, et la présomption qui en résulte, jointe au caractère de l'œuvre, nous paraît presque équivaloir à une certitude. Les archives de Chaalis doivent d'ailleurs exister encore. Les savants qui les retrouveront et qui les mettront au jour y rencontreront, nous l'espérons bien, le nom du peintre à côté de celui du cardinal, et jusqu'à ce qu'une preuve contraire apparaisse, ce nom ne présentera aucun doute à notre esprit.

Nous ne savons si Niccolo travailla à Chaalis avec le Primatice, ou si ce dernier fut seul employé par le cardinal. La durée des fonctions abbatiales d'Hippolyte d'Este comprend la période d'activité en France des deux peintres, et, ainsi que nous l'avons dit plus haut, quand les documents se taisent, il nous paraît à peu près impossible de faire la part exacte qui revient à chacun d'eux.

Quant à l'état des fresques, il est assez satisfaisant, en ce sens du moins que nous n'y avons pas aperçu de restaurations. Ce qui est tombé du mur est perdu sans retour, et il n'y faut plus penser, mais le reste nous paraît en général franc et de bon aloi.

Cette délicieuse chapelle a conservé toute son élégance extérieure, et l'on peut jouir encore de ses peintures. C'est un ensemble unique en son genre, que les mains intelligentes du possesseur actuel, M[me] A. de V..., sauront bien préserver à la fois des injures du temps et des insultes des barbares.

FRÉDÉRIC REISET.

LES ENLUMINEURS DU MOYEN AGE

LES MIRACLES DE LA VIERGE, MANUSCRIT DE SOISSONS



AL parler des arts du moyen âge et les traiter de barbares, semble n'être que justice pour beaucoup de critiques. Les plus osés, les regards tournés vers l'Italie, se hasardent à remonter jusqu'à Giotto, et s'en vont répétant cette erreur accréditée que, s'il fut le premier à rencontrer l'expression sous son pinceau, la peinture commença de renaître avec le Cimabué. Puis, tout fiers d'un tel effort et la conscience en repos, ils n'ont d'enthousiasme que pour les artistes qui ont suivi l'impulsion donnée par le peintre de l'*Arena*, croyant que cette petite église est l'unique berceau de la peinture.

Beaucoup d'entre les plus graves, dédaignant complétement l'étude des miniatures, pensent qu'on n'en peut tirer aucun profit. Les moins sérieux, ceux qui cherchent surtout à faire de la couleur dans le style, pour avoir feuilleté par hasard un de ces livres d'Heures aux enluminures banales qui traînent sur les tables de vente ou dans les collections de mauvais aloi, n'ont pas d'épithètes assez colorées pour nous peindre ces moines laborieux qui, dans le silence du cloître et dans l'extase de la prière, ont fait briller de tout l'éclat de l'or et de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel le vélin des manuscrits, où les cieux entr'ouverts laissent apercevoir Dieu sur son trône, entouré des séraphins aux longues robes...

Mais, en dépit de ces phrases, il reste convenu que les moines du moyen âge n'étaient que d'ignorants enlumineurs, capables tout au plus de décorer de quelques images brillantes les feuillets d'un livre, mais ne connaissant rien, absolument rien de l'art qu'ils pratiquaient.

Cependant cet art de la peinture dont nous avons essayé, en parlant de la mosaïque[1], de montrer la filiation à travers tout le moyen âge, on pourrait en écrire plus facilement l'histoire à l'aide des miniatures.

Il existe en effet dans les manuscrits des bibliothèques publiques de Paris toute une galerie de tableaux que l'on visite peu ou que l'on ne visite point, soit qu'on en ignore l'existence, soit parce qu'elle est considérée comme un simple accessoire par ceux qui en ont la garde. Les savants auxquels sont confiés ces précieux dépôts sont avant tout... des savants. Le grec, le latin, les langues orientales anciennes et modernes, la philologie du moyen âge, la paléographie, l'histoire et le blason sont l'objet de leurs études : les manuscrits en sont l'instrument. Aussi demandez-leur, sans indication précise, tel texte ancien qu'il vous plaira, grec, latin, syriaque, chinois, en langue d'oil ou en langue d'oc, tel roman du moyen âge, tel recueil historique ou généalogique, ils pourront le plus souvent vous le donner, quoiqu'ils ne soient pas forcés de savoir mieux que vous ce que vous désirez.

Mais demandez-leur des miniatures représentant tel ou tel sujet, appartenant à tel ou tel siècle, à telle ou telle école, ils n'auront rien à vous répondre, rien à vous donner. Si l'on vous répond, ce sera que l'objet de vos recherches n'existe point ou que, s'il existe, il vous faut indiquer le fonds et le numéro du manuscrit où il se trouve. Si vous insistez, désireux d'étudier des miniatures, n'importe lesquelles, on vous livre un ou deux manuscrits destinés à cet usage et dont il faut bien vous contenter. Et le malheur, c'est qu'il n'en saurait être autrement dans l'état où se trouvent les collections de manuscrits de nos bibliothèques publiques, organisés pour l'étude des textes et non pour celle des miniatures qui les décorent.

M. de Salvandy, qui osait volontiers et qui a fait beaucoup pour faciliter et pour répandre les études archéologiques et historiques, comprit tout ce qu'un pareil ordre de choses avait de singulier et de fâcheux. Voulant y mettre fin dans la collection la plus importante que possède la France, il avait nommé un conservateur des manuscrits à miniatures de la Bibliothèque. Un tel arrêté allait au delà du but, car il se trouva qu'un même manuscrit avait deux conservateurs, celui du texte et celui des dessins. De là

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome I.

pouvaient naître des froissements, des conflits, et en effet on dut renoncer à l'exécution de la mesure et à l'installation du conservateur.

Mais parce que la mesure adoptée par M. de Salvandy, alors qu'il était ministre de l'instruction publique, était irréalisable, est-ce à dire qu'il n'y ait rien à faire? Il nous semble qu'en se bornant à cataloguer méthodiquement les manuscrits des bibliothèques de Paris, on arriverait au but que s'était proposé l'ancien ministre : faciliter l'étude des miniatures et en former un musée sans exposition, un musée intime.

Tout étant d'abord classé par pays, par siècle et par école, les sujets seraient rangés sous chacune de ces divisions générales, et un tel catalogue deviendrait une mine inépuisable, non-seulement pour l'histoire de l'art au moyen âge et même à la renaissance, mais encore pour celle de l'iconographie sacrée, des armes, du costume, du mobilier, des mœurs et coutumes. Ce qu'on pourrait y trouver d'inattendu et de curieux, de précieux même, est inimaginable. Hagiographes, historiens, érudits, amateurs de toutes sortes, artistes et critiques y puiseraient des idées nouvelles, y réformeraient souvent des idées préconçues; la vérité sur le moyen âge pourrait enfin se faire jour chez ceux qui pour elle sont aveugles, et ce catalogue, labeur immense, il est vrai, serait un immense service rendu à tout le monde.

Pour faire comprendre le parti que l'histoire de l'art, objet de cette étude, devrait tirer de ce travail, nous pourrions prendre une figure, celle du Sauveur triomphant, par exemple, ou celle d'un évangéliste, et montrer les transformations que les différents peuples et les différents siècles ont fait subir à l'attitude, à l'expression, au dessin et au faire de cette figure, et nous verrions que bien avant les Italiens du xve siècle, les Français du xiiie connaissaient l'art de la composition, la proportion des corps, le dessin, la couleur et l'expression; qu'ils n'étaient point des barbares enfin.

Aujourd'hui que nous avons sous les yeux une publication[1] qui a pour

1. *Les Miracles de la Sainte Vierge*, par Gautier de Coincy, publiés par M. l'abbé Poquet, avec introduction et glossaire. 1 vol. in-4° de 797 pages, avec figures. Didron, libraire à Paris. — Ed. Fleury, imprimeur à Laon.

M. l'abbé Poquet, auquel les études archéologiques sur le Soissonnais doivent beaucoup, avait eu depuis longtemps la pensée de publier les poésies de Gautier de Coincy. Son zèle ardent pour la mise en lumière de tout ce qui pouvait illustrer ce diocèse, s'augmentait de ces circonstances qu'étant directeur de l'école des sourds-muets, établie dans les bâtiments de cette ancienne abbaye de Saint-Médard dont Gautier était mort prieur, il se considérait presque comme son successeur, et que le séminaire de Soissons possédait un manuscrit admirable des poésies de l'ancien bénédictin. Dès

objet un manuscrit de la fin du XIII[e] siècle, nous nous contenterons d'indiquer comment l'on peignait à cette époque, quitte à remonter plus haut une autre fois et à compléter nos indications présentes.

Le culte de la Vierge qui était en grand honneur au moyen âge, ainsi que l'attestent le nombre et l'importance des églises qui lui furent alors consacrées, inspira à l'envie les légendaires et les poëtes. Le plus habile et le plus fécond, parmi ces derniers, fut Gautier de Coincy[1], dont les poésies

l'année 1847, ce manuscrit fut envoyé à Lassus avec prière d'étudier si sa reproduction en fac-simile par la chromolithographie serait possible, et de s'enquérir du prix qu'elle pourrait coûter. Mais, outre que l'on doutait que la finesse des miniatures pût être rendue d'une façon satisfaisante à l'aide d'un art qui n'était pas encore parvenu aux résultats où il est arrivé aujourd'hui, le haut prix d'une telle publication y fit renoncer l'abbé Poquet. Demandant tout alors à la province, il fit faire un calque des miniatures et un transport sur pierre par un sourd-muet, ancien élève de l'institution qu'il dirigeait, et fit accompagner de ces traits lithographiés le texte des poésies qu'il fit imprimer à Laon, par un imprimeur qui était lui-même un archéologue, M. Ed. Fleury.

M. l'abbé Poquet a fait précéder le tout d'une introduction où il décrit le manuscrit, le compare à ceux que possèdent certaines bibliothèques de France, explique le symbolisme de son frontispice, retrace l'histoire de Gautier de Coincy, et discute, avec une animation un peu rétrospective, les opinions des savants du XVII[e] siècle, Louis Racine entre autres, sur le manuscrit de Soissons et sur le poëte. En outre, chaque poëme particulier est précédé d'une introduction où est raconté le fait historique ou le miracle qui en a été le sujet, et dans laquelle sont décrites les miniatures qui l'illustrent dans le manuscrit. Enfin un glossaire des mots les plus vieillis termine la publication.

En somme, M. l'abbé Poquet a mis au jour un fort beau volume, fort intéressant pour l'étude de l'art et de la poésie du moyen âge, et même pour celle des croyances de cette époque singulière. Les philologues lui reprocheront peut-être de n'avoir publié que le texte de Soissons, et d'avoir négligé les variantes que lui pouvaient donner les autres manuscrits qu'il a étudiés, et qui présentent tous en général d'excellentes leçons.

Nous n'avons point demandé à la publication de M. l'abbé Poquet les traits dont nous accompagnons cet article, et nous avons préféré les prendre sur les calques que Lassus avait faits en 1847. Le style général des figures, la forme des draperies, ce je ne sais quoi qui constitue la manière d'une époque y sont mieux compris et interprétés que dans les traits litographiés du livre ; nous devons avouer cependant qu'ils donnent une bien faible idée de la finesse des miniatures et du charme de leur coloris.

1. Gautier né en 1177, fort probablement à Coincy, village entre Soissons et Château-Thierry, dont il ajouta le nom au sien, fit profession religieuse en 1193, au monastère de Saint-Médard de Soissons. A l'âge de 37 ans, en 1214, il fut nommé prieur de Vic-sur-Aisne, et c'est dans ce prieuré qu'il rima ses légendes, ainsi que l'indiquent les vers suivants :

Entendez la page présente
Que vous transmet, que vous présente
Li prieurs de Vi, dans (dom) Gautiers.

sont venues jusqu'à nous dans une foule de manuscrits. La Bibliothèque en possède à elle seule plus de treize différents, mais aucun d'eux n'approche, pour la beauté, de celui que l'on conserve au séminaire de Soissons. Nous dirons plus : ce manuscrit, que nous avons feuilleté il y a longtemps, nous semble un des plus beaux que l'on puisse voir.

Ses pages, hautes de 34 centimètres sur 24 de largeur, forment un petit in-folio écrit sur deux colonnes séparées par un trait différemment

Quant à l'époque précise où il commença à les composer, elle nous est fournie par un événement qu'il rapporté dans le « miracle de sainte Léochade. »

Quant je me pris a amoier (aimer)
A ces miracles rimoier
. . . .
Mauveses genz fist assembler ;
Si me fist ravir et embler (emporter)
Le cors la sainte damoiselle
La sainte virge (vierge), la pucèle,
La plaisant, la douce, la sade (agréable)[1]
Qu'apelons virge Léochade
Pour plus acovrer (abattre) mon courage
Avec la pucèle une ymage
De madame sainte Marie
Embler me fit par sa boidie (trahison).
Faite entailler l'image avoie
Et paindre au mieux que je savoie,
Qu'assez cuidaient (pensaient) moult de gent
Que toute fust d'or et d'argent.

Ce vol des reliques de sainte Léochade et de la statue de la Vierge, qui affligea les religieux de Vic-sur-Aisne et la communauté de Saint-Médard de Soissons dont ils dépendaient, arriva en 1219. En 1233, Gautier quitta la petite communauté qu'il gouvernait pour devenir prieur de la maison de Soissons où il mourut en 1236. Comme partout il s'intitule prieur de Vic, c'est entre les années 1219 et 1233 qu'il faut placer la composition de ses poésies; renseignements précieux, puisqu'ils nous permettent d'assigner une date précise à ces chants célèbres pendant tout le moyen âge et d'apprécier quelle était la langue poétique du nord pendant le premier tiers du XIIIe siècle.

Maintenant nous devons ajouter que l'invention des sujets qu'il traita n'appartient pas à Gautier de Coincy, mais qu'il s'exerça sur des thèmes qui depuis lontemps avaient cours, ainsi qu'il le rappelle souvent lui-même.

Tant c'un miracle ait retrait
Dont mes livres mencion fait.
En escrit truis (trouvai) qu'il fu un prestre...
Mes livres conte et devise...
Ce dit la lettre on lui (lu) l'ai...

Dans ce livre dont il parle, ces histoires étaient en latin et il les translata en « roman »

1. Nous avons conservé le composé Maussade.

nuancé. Ce trait se ramifie, dans le haut et dans le bas de la page, en deux branches qui s'épanouissent horizontalement terminées par des chimères, des dragons ou des feuilles profondément déchiquetées. D'autres feuilles semblables, portées sur de minces pétioles, s'échappent de place en place de la tige et des branches, et décorent les marges de leur brillante frondaison.

Des lettres majuscules onciales, ornées comme celle placée en tête de cet article, commencent un certain nombre de pièces de vers.

Ces lettres feuillagées, et sur leur champ coloré et autour des prolongements capricieux de leurs jambages, se sont conservées avec le style dont nous donnons le spécimen, depuis la seconde moitié du XIIIe siècle, pendant tout le XIVe et assez avant dans le XVe; de telle sorte que tout dans les manuscrits a changé, l'écriture, la décoration des pages, le style des figures, la composition et l'arrangement des sujets, l'emploi de l'or, le ton des couleurs, et que les lettres initiales sont restées les mêmes. Elles sont aussi brillantes dans la coloration, aussi caractérisées par la fierté du dessin qu'aux premiers jours, et l'on doit croire qu'une école de peintres-enlumineurs de lettres s'est conservée qui, sans s'occuper de ce qui se faisait autour d'elle, peignait de la même façon et décorait des mêmes feuillages, empruntés à la vigne, au lierre et à l'érable, les lettres qu'ils étaient chargés de mettre en tête des manuscrits écrits et décorés peut-être par d'autres de miniatures sur les pages, de feuillages et de fleurs sur les marges.

Soixante-dix-huit miniatures, ayant les dimensions de la plus petite de

afin d'en rendre l'intelligence familière au peuple qui, depuis longtemps, formait une langue nouvelle avec les éléments celtiques, romains et Francs qu'avait amalgamés dans des proportions fort diverses la fusion des races différentes qui ont successivement possédé le sol de la Gaule.

Encore conté miracle n'ay,
Ce m'est avis, plus merveilleus.
En latin, et moult de leus
Et ce latin est biaus et genz
Mais pour ce que toutes genz
N'entendent pas très-bien la lettre
Ici le veuil en roman mettre.

L'intérêt qu'avait le prieur de Vic à se faire comprendre du vulgaire n'était point un intérêt de vanité. C'était le salut de l'âme de ses lecteurs qui l'animait, car en même temps qu'il est un hymne en l'honneur de la Vierge, son livre est un sermonnaire à l'adresse des moines, des nonnains et des laïques. Comme chez les fabulistes, la leçon se dégage du récit, mais plus directe et plus abondante en ses développements. C'est même cette qualité, à cette époque de poésie un peu verbeuse, qui a dû faire en partie le grand succès du livre de Gautier de Coincy.

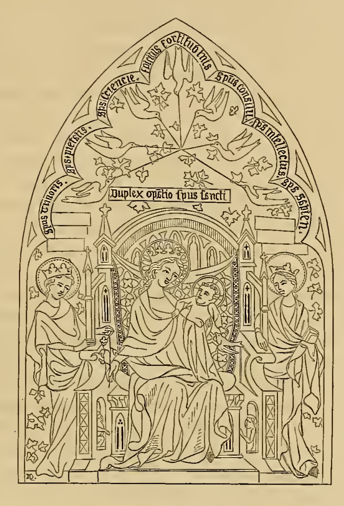
celles publiées par nous, accompagnent le texte que précède un grand frontispice occupant toute la page.

A l'époque où fut peint le manuscrit de Soissons, à la fin du XIIIe siècle, les monuments n'offraient guère aux peintres de grandes surfaces à couvrir, car tout ce qui n'était pas occupé par les fenêtres était décoré par des motifs d'architecture. C'était entre ces motifs d'architecture, dans le vide des arcatures ou des cercles lobés qui les surmontent, que le peintre-imagier trouvait le champ de ses compositions; c'était surtout dans les verrières. Mais, quelle que fût la surface de celles-ci, la nécessité de les subdiviser par des meneaux en pierre ou par un réseau d'armatures en fer força le peintre à fractionner ses compositions en une foule de panneaux pour ainsi dire individuels, même quand ils devaient concourir à l'expression d'un sujet unique. Comme l'art était un, l'enlumineur agissait sur les feuilles de ses manuscrits ainsi que le peintre-verrier sur le transparent tapis qu'il étendait dans la baie de ses fenêtres. La seule différence qu'il y eût, c'est que le second introduisait moins de figures dans ses compositions, et avait soin qu'elles ne se couvrissent pas, afin d'éviter la confusion qui en serait résultée. L'enlumineur divisait donc sa composition en plusieurs compartiments par des motifs d'architecture destinés à les encadrer, car ses compositions sans seconds plans étaient avant tout des décorations murales; le grand art d'alors étant l'architecture, c'est elle qui dominait la peinture et la sculpture en les marquant de son empreinte.

C'est d'après ces données architecturales qu'est composé le frontispice des *Miracles de la Vierge*. Il est formé de six compartiments superposés deux à deux, fermés par des arcs-ogive. Cinq font partie de la même composition : *la Vierge glorieuse*. C'est le point culminant de cet ensemble que nous reproduisons.

La Vierge, couronne en tête, éclairée d'un nimbe, est assise sur un trône à haut dossier, couvert d'un tapis diapré, tenant de la main droite une fleur, de la gauche l'enfant Jésus, debout sur son genou. Ramenant de la main droite le manteau sur le sein de sa mère, ayant dans la gauche un oiseau, l'Enfant-Dieu est, suivant les prescriptions iconographiques, reconnaissable à son nimbe crucifère. Deux femmes nimbées et couronnées se tiennent debout et s'appuient, à droite et à gauche, sur les bras du trône. Les noms de ces vertus étaient inscrits dans les cartouches aujourd'hui vides placés au-dessus de leur tête. Sept colombes voltigent au-dessus du groupe tendant toutes vers un point central où se réunissent des traits qui partent de l'extrémité de leur bec. Ces traits et ces colombes symbolisent les sept dons du Saint-Esprit, ainsi que l'expliquent,

du reste, les légendes inscrites dans la bordure des lobes compris sous l'ogive dont l'arc enceint cette composition. Ce sont : les dons de crainte, de piété, de science, de force, de conseil, d'intelligence et de sagesse (*spus timoris, sps pietatis etc.*) Cette inscription : *Duplex opatio Spus sancti* (Duplex operatio Spiritus sancti) désigne la Vierge-Mère et l'Enfant-Dieu,



LA VIERGE GLORIEUSE

puisque c'est par la double opération du Saint-Esprit que Dieu s'est incarné dans une femme qui est devenue mère en restant vierge. Notons les deux petites figures nues suppliantes qui sortent des arcatures percées dans le soubassement du trône et qui doivent symboliser les âmes que l'intercession de la Vierge a si souvent sauvées, dans les vers de Gautier de Coincy, des griffes du « Deable. » Le champ de cette miniature est semé de feuilles de lierre multicolores, suivant la coutume qui commence à s'introduire vers la fin du XIIIe siècle, de faire détacher les figu-

res sur un fond orné, tandis qu'aux époques antérieures, il était uni, ou d'or ou de couleur.

Complétons succinctement la description de ce frontispice. Dans les deux compartiments placés à droite et à gauche de la Vierge sont assis, d'un côté, Isaïe, saint Pierre, Osée; de l'autre, le fils de Sirach (Jésus, auteur de l'Ecclésiastique), saint Paul, Samuel, tenant des banderoles où sont inscrits des passages de l'Écriture. Dans deux autres compartiments, au-dessous des précédents, sont assises les vertus suivantes : l'Humilité, la Prudence, la Retraite (*solitudo*), le Respect, la Virginité et l'Obéissance, tenant aussi des banderoles couvertes de maximes. Du soubassement sur lequel elles sont assises descendent six marches à droite et six marches à gauche; un lion se tient sur chacune d'elles. Ces degrés, ces lions, deux autres lions, placés au-dessous de la composition centrale, et d'autres particularités, rappellent la description du trône de Salomon qui ici sert de siége à la Vierge. Une même pensée relie, on le voit, tous ces personnages divers qui semblent accompagner la Vierge et être assis sur l'estrade où son trône se dresse; mais dans l'exécution, fort serrée et fort savante du reste en chacune de ses parties, rien ne se tient, et c'est un défaut, nous en convenons.

Le sixième compartiment qui complète, avec celui dont nous avons reproduit le trait, les six que nous avons annoncés, est occupé par la crucifixion. Le Christ est en croix entre la sainte Vierge, placée à sa droite et saint Jean, debout à sa gauche, tous deux exprimant la douleur et couverts de ces vêtements que le moyen âge savait si bien draper.

Nous n'entrerons point dans l'examen des soixante-dix-huit autres miniatures que renferme le manuscrit; nous avons préféré publier le trait de l'une d'elles en choisissant celle qui, par son sujet, peut présenter le plus d'intérêt à qui s'occupe de l'art et des artistes. Elle montre un orfévre aveugle qui recouvra la vue, qui fut « renluminez », dit le texte, lorsque passa par Arras la châsse de Notre-Dame de Laon qu'il avait fabriquée dans sa jeunesse, et que l'on promenait par la France et par l'Angleterre, en quêtant les fonds nécessaires à la reconstruction de l'église détruite par un incendie en 1112. Citons du reste la pièce originale : elle n'est pas longue et fera connaître la poésie, un peu prolixe et abondante en répétitions, du moine-poëte, assez malhabile parfois à manier une langue non encore assouplie.

. . . .
Quant à Arras la fierte vint,
Moult biau miracles y avint
Et hautement fut receue.

Uns orfevre, qui sa vue
Perdue avait par grant viellesce,
X ans ou plus; quant la léesce[1],
Quant de la fierte de Loon,
Durement enquiert li vieus hon[2]
De la fierte la vérité,
La faiture[3], la quantité.
La vérité quant en entent,
Plorant les mains vers le ciel tent;
Giete un soupir si parfont;
« Hé! Mère au roy de tout le mont[4],
« Douce Dame, Sainte Marie,
« Por Dieu, » fait-il, « Aie! aie!
« Ceste fierte, par grand entente
« A Loon fils en ma jouvente[5]
« Au temps le bon évêque Elinant,
« Qui saintuaire[6] i mist moult grant:
« Le chief i mist saint Valeri,
« Et le chief saint Montain ansi.
« D'autres cors sainz i mist assez.
« Douce pucèle, respassez,
« Par vostre douce piété,
« Mes ius[7] de ceste cécité;
« En tel manière qu'à grant joie,
« La fiertre que vos fis, revoie. »
Li bien créanz, li bons homs vieus,
Maintenant fist laver ses yex
Du lavement des saintuaires.
Ignelement[8] ne tarda guaires,
Li rendi cèle sa lumière
Qui de bien faire est coustumière.
Cent fois baisa la fierte adonques,
Et vit plus cler que fait not onques[9].

Le vieil orfévre d'Arras porte un costume assez ordinaire au XIIIe siècle : un surcot à pèlerine par-dessus une robe à capuchon, relevé sur la tête

1. Joie.
2. Homme.
3. Forme.
4. Monde.
5. Jeunesse.
6. Reliques.
7. Yeux.
8. Promptement.
9. Et vit plus clair qu'il n'avait jamais fait.

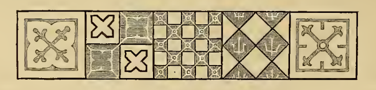
couverte en outre d'un chapeau à bords retroussés. Son conducteur n'est vêtu que de la cotte à capuchon. La châsse de Laon, en forme d'église, décorée de fenestrages sur ses parois et d'imbrications sur ses toits, est



COMMENT LI ORFESVRES FI RENLUMINEZ

posée sur un autel garni d'une longue draperie et gardée par un des sept chanoines qui l'accompagnèrent dans ses pérégrinations.

Le fond de la miniature est un de ces diaprés de dessins si variés et de couleurs si diverses dont nous reproduisons quelques exemples très-amplifiés, que Lassus avait copiés sur le manuscrit pour s'en servir au besoin, dans la restauration de la Sainte-Chapelle.



DIAPRÉ DE FOND DES MINIATURES

Nous avons dit qu'au XIIIe siècle l'art était un, et que la peinture, procédant de l'architecture, n'en était pour ainsi dire qu'un corollaire. Comme il ne possédait et ne recherchait pas la science de la perspective, le peintre

n'était occupé que d'une chose; c'était, après l'expression générale des sentiments qu'il voulait rendre, de concourir à l'effet d'ensemble conçu par l'architecte. De là viennent la gravité de son dessin, la sobriété des mouvements de ses figures, le procédé dont il use pour les peindre, et l'absence d'arrière-plans. De même qu'un trait noir en plomb cernait et accentuait les personnages des verrières, peints chacun sur un morceau de verre diversement coloré, de même que dans les émaux champlevés, le trait était formé par une bande de métal réservée, le peintre sur mur et sur vélin cernait chacune de ses figures, et en dessinait les principaux détails par un trait noir. Ce trait, indispensable dans le vitrail, l'était aussi dans les peintures murales afin d'accentuer le dessin et de le fixer, pour ainsi dire, au mur; et cette pratique, si la chose était nécessaire, trouverait sa justification dans les œuvres de plusieurs peintres de la Renaissance. Dans les miniatures, ce même trait de contour contribue aussi à donner de la grandeur aux figures, un certain aspect monumental, mais il sert aussi à harmoniser les teintes diverses en s'interposant entre elles. Car si les maîtres de l'école française ont possédé, en fait de coloris, ce qu'il leur en fallait pour l'effet qu'ils voulaient rendre, jamais les artistes de notre pays n'ont brillé dans ce grand art de la couleur, trouvé d'instinct par certaines écoles qui sont arrivées à l'harmonie, même dans les tons les plus soutenus. Ce qui est vrai, ce nous semble, pour les artistes du XVIe au XIXe siècle, l'était à plus forte raison pour ceux des siècles antérieurs. Aussi employaient-ils les couleurs à peu près dans leur crudité native, mettant tout sur le même plan, et suppléaient-ils à l'harmonie intrinsèque qui leur manquait, par l'effet extrinsèque de ces traits de contour, noirs ou bruns, plus ou moins foncés. Les têtes et les mains parfois cernées et dessinées en rouge-brun étaient modelées de même. Quant aux vêtements, couverts d'une teinte plate de couleur gouachée, qui laissait transparaître parfois le trait d'esquisse, ils étaient dessinés par les tons d'ombre de leur couleur; les clairs, sur le bord des vêtements et dans les plis, s'indiquaient en blanc. Mais on conçoit que l'inquiétude du mieux, qui tourmentait les architectes de l'époque et leur faisait sans cesse modifier le style de leurs édifices, devait aussi tourmenter les artistes appelés à leur prêter leur concours, et que parmi ceux qui étaient le plus heureusement doués, il y en eut qui recherchèrent plus de finesse dans le dessin, en même temps que plus de douceur dans le coloris. Parmi ceux-ci, il faut placer l'auteur des miniatures du « Manuscrit de Soissons », bien qu'il appartienne encore à l'ancienne tradition française. D'ailleurs la date approximative qu'il est permis d'assigner à son œuvre éloigne toute pensée d'influence italienne, comme on l'entend d'ordinaire. Nous pensons, en effet,

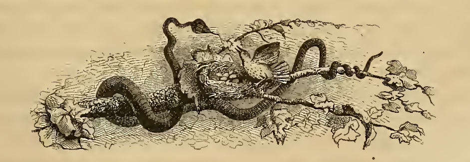
que les relations fréquentes qui existèrent, pendant tout le moyen âge, entre la France et l'Italie, ne laissèrent les artistes d'aucun de ces deux pays tout à fait étrangers à ce qui se faisait dans l'autre. Nous sommes même assuré que l'action du Byzantin Cimabué fut moindre sur son époque que Vasari ne l'a laissé croire, et que d'autres artistes, plus indépendants de la tradition grecque, vivaient en Italie au XIIIe siècle, qui n'ont pas été mis en évidence par cet historien dont les assertions ont grand besoin d'être contrôlées. Nous sommes persuadé de plus que les miniatures du manuscrit des « Miracles de la Vierge », sont antérieures au grand courant italien qui prit surtout naissance à Avignon lorsque Giotto y eut travaillé dans les premières années du XIVe siècle. A partir de cette époque, à partir aussi de Jean, duc de Berry, puis des ducs de Bourgogne, il y eut en France comme un amalgame de l'art du midi et de l'art du nord. Ces princes, qui étaient maîtres, d'un côté, des Flandres, de l'autre, du centre de la France, attirant à leur cour nomade les artistes de chaque contrée, aidèrent à créer un art mixte qui rend fort intéressante l'étude des miniatures du XIVe siècle. Car, à côté des œuvres qui montrent une influence italienne évidente dans le dessin plus souple, dans la couleur plus assourdie et plus harmonieuse, enfin, et surtout peut-être, dans le rendu des fonds, il y en a qui témoignent d'une persistance tenace dans la tradition française qui va se maniérant peu à peu comme l'architecture.

Quant au manuscrit dont les miniatures nous occupent, nous le croyons postérieur de quelques années à un autre auquel on l'a souvent comparé et auquel il nous paraît supérieur. Nous voulons parler du « Psautier de saint Louis » que conserve encore le musée des Souverains. S'il faut s'en rapporter à la tradition qui, depuis Charles V, attribue ce manuscrit au saint roi, il faudrait lui assigner une date précédant quelque peu l'année 1270. Or, si l'on compare entre eux les costumes des guerriers dans les deux manuscrits, l'on remarque quelques particularités dans celui de Soissons qui dénotent une modernité relative : telles sont des jambières en pièces plates, s'il faut s'en rapporter aux traits publiés par M. l'abbé Poquet. Dans l'un et l'autre manuscrit, les cottes d'armes sont ornées d'ailettes aux épaules, appendice dont on ignore l'usage, et que nous avons rencontré par hasard dans une miniature datée des premières années du XIVe siècle. Enfin l'architecture est également à peu près la même. Ainsi, en faisant osciller la date du « Livre des Miracles » entre 1270 et 1310, ce qui laisse une latitude de quarante années, nous pensons ne pas l'avoir circonscrite dans des limites trop étroites. Or il n'est personne qui, ayant quelque habitude de l'art italien primitif, s'il le compare aux traits que nous publions, ne remarque une grande différence entre les deux systèmes, et ne reconnaisse

deux traditions. A l'inspection des miniatures de l'un et de l'autre pays, la dissemblance serait plus grande encore, car, à celle qui résulte des airs de têtes, du jet des draperies, de la forme des plis, viendrait s'ajouter celle que marquent une couleur, des ornements et des procédés qui n'ont aucune similitude entre eux.

Nous estimons donc, — et ce point est désormais acquis à la critique, — que pendant les travaux des peintres italiens à Avignon, dans les premières années du XIVᵉ siècle, il y avait en France des artistes qui, pour s'exercer dans des compositions de quelques pouces carrés seulement, n'étaient point inférieurs à la plupart de ceux qui, au delà des Alpes, avaient la faculté de couvrir les murs des églises et des couvents de peintures immenses. Chez les uns et chez les autres, les droits du génie étant réservés, il y avait une science égale du dessin, de la couleur, de l'expression, et l'on peut affirmer que les petits tableaux des enlumineurs du nord ont un aspect aussi monumental que les grandes compositions murales des artistes du midi, et que les unes ne diffèrent des autres que par la différence des surfaces couvertes et par la variété naturelle des tempéraments. En remontant plus haut, en plein XIIIᵉ siècle, la supériorité nous semblerait acquise aux artistes du nord, et Dante lui-même la reconnaît.

ALFRED DARCEL.



L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE

MADAME DE POMPADOUR

(*Fin.*)

L'éloge de Mme de Pompadour, considérée comme protectrice des arts et des lettres, et même comme femme de sens et de talent, nous est parvenu dans maint écrit émanant des meilleures sources et des plus sûres, si l'on veut bien remarquer que l'indépendance et la grandeur des situations sont un garant irrécusable de la sincérité des jugements.

Voltaire, celui que M. Arsène Houssaye appelle le Roi, et qui brisa plus de sceptres, avec sa mordante ironie, qu'il ne distribua de couronnes, crut cependant devoir en accorder une à l'illustre bienfaitrice. Il lui écrivit et imprima en tête d'un de ses ouvrages les plus bruyamment accueillis : « J'ose vous remercier publiquement du bien que vous avez fait à un très-grand nombre de véritables gens de lettres, de grands artistes, d'hommes de mérite en plus d'un genre.

« Vous avez fait du bien avec discernement, parce que vous avez jugé par vous-même ; aussi je n'ai connu ni aucun homme de lettres, ni aucune personne sans prévention, qui ne rendît justice à votre caractère, non-seulement en public, mais dans les conversations particulières où l'on blâme beaucoup plus qu'on ne loue. »

Un des hommes le plus intègres dont la magistrature française s'honore, le président de Meinières, qui se retira du parlement plutôt que de céder sur ce qu'il appelait les droits imprescriptibles de ce corps illustre, dit, en rapportant une conversation qu'il eut à ce sujet avec Mme de Pompadour, et à la suite de laquelle il envoya sa démission au roi, « j'avoue que je fus émerveillé de la facilité de l'élocution de Mme la marquise, de la justesse des termes, et que je la considérois avec autant de plaisir que d'attention en l'entendant parler si bien. Il falloit parler à mon tour et j'avoue que l'étonnement où j'étois m'avoit fait telle diversion, qu'à peine je son-

geois que j'aurois à lui répondre, et peut-être fut-ce un bonheur pour moy, car si je m'étois occupé de mon embarras pour répliquer, j'aurois tellement été frappé de mon infériorité que je serois demeuré muet. »

Ailleurs c'est Clément, de Genève, qui, reprochant à Marmontel la dureté ordinaire de ses vers, lui accorde cependant qu'une pièce adressée à la marquise est pleine d'harmonie; puis il ajoute : « C'est le charme du sujet qui les a adoucis; Mme de Pompadour n'en doit point inspirer d'autres. J'en parle sans intérêt, sans reconnaissance et sans dessein : sans reconnaissance, non, car je lui sais un gré infini de deux mille francs de pension qu'elle vient de procurer à Mlle de Lussan, qui avait fait les plus jolies anecdotes du monde, et qui n'avait pas de quoi faire un mauvais dîner. »

On est obligé de rassembler tous ces traits épars pour évoquer un instant et faire apparaître aux yeux du lecteur cette aimable, élégante et gracieuse individualité qui eut tant de part aux décisions de son siècle, en matière de goût.

On ne peut se rendre compte de l'influence qu'elle exerça pendant vingt ans, ni en apprécier les causes ou la portée, qu'en mettant sans cesse en parallèle les traits de son caractère, la tournure de son esprit et la nature de ses occupations favorites.

L'éducation artistique de Mme de Pompadour était universelle, ainsi que ses aptitudes, ou du moins elle tenait à le faire croire, et elle s'efforçait de se le prouver à elle-même en s'essayant dans tous les genres où la pensée peut s'exprimer agréablement par des lignes, par des mots, par des attitudes ou par des sons.

D'ailleurs il n'y eut jamais, je crois, à aucune époque décisive de l'art en France, une connexité si parfaite entre toutes les manifestations de l'esprit, que sous la direction souveraine de Mme de Pompadour. Il serait complétement impossible de caractériser son influence sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture sans la suivre simultanément dans ses relations avec les écrivains, les poëtes, les comiques, les musiciens et même les danseurs de son temps.

Si ce lieu commun tant rebattu : «tous les arts sont frères », a mérité jamais d'être répété, certes, c'est bien quand il s'agit de caractériser une époque durant laquelle artistes, gens de lettres, poëtes, musiciens, chorégraphes, semblaient puiser à la même source d'invention, s'inspirer les uns des autres, et, sous toutes les formes que peut emprunter le plaisir aux grâces, mettre en œuvre ce principe fondamental de l'école Pompadour : Amuser et séduire.

Ce double but était sans cesse devant les yeux de l'aimable et inventive

enchanteresse de Versailles et lui avait fait comprendre avec un tact exquis qu'elle devait se renouveler sans relâche afin de perpétuer l'empire qu'elle avait pris sur le roi. Aussi quand elle apprenait qu'il allait se rendre à l'Hermitage, se hâtait-elle de prendre les devants, et Louis XV la trouvait tantôt en laitière, à la porte de la laiterie, tantôt en sœur grise, parfois en servante aux vaches, mais toujours jolie, accorte et séduisante.

Comment expliquerait-on d'ailleurs, sans ces rapprochements, l'espèce d'épidémie qui régnait alors sur toutes les imaginations. Cette fièvre détournait Fontenelle de la *Pluralité des mondes* ou l'arrachait à ses *Oracles* pour l'amollir dans les fadeurs de l'églogue à côté de Boucher, ce Fontenelle de la peinture qu'elle enlevait en même temps au grand art pour l'enchaîner à tout jamais dans la pastorale. Mme de Pompadour provoquait elle-même toutes ces transformations dont l'idée naissait tout à coup dans l'esprit d'un peintre ou d'un poëte, parce que la *Laitière* de Choisy, la *Bergère* de l'Hermitage, la *Jardinière* de Bellevue venait d'ordonner l'opéra d'*Æglé*, le ballet de *Sylvie* ou la pastorale d'*Issé*.

Il n'est donc pas possible de connaître Mme de Pompadour artiste et protectrice des arts sans étudier aussi le caractère de ses relations avec les principaux écrivains du XVIIIe siècle; car son goût traduit en peinture par Boucher, en littérature par Crébillon ou Fontenelle, en poésie par Bernis et Laujon, en musique par Rameau, domine son époque et se retrouve en principe autant dans les petits vers, les fêtes, les ballets, les divertissements, que dans les productions des arts du dessin.

Voltaire est le plus ancien de tous les amis qu'elle se fit dans les lettres ; mais c'est aussi celui sur lequel il lui fut le moins facile d'exercer une action directe. Le génie s'impose et dédaigne cette souplesse dont l'homme qui n'a que de l'esprit tire un merveilleux parti. Voltaire aima la marquise de Pompadour d'une affection pleine de sollicitude, telle que l'accordent volontiers les grands esprits à la faiblesse aimable et touchante. Il eut pour elle d'invincibles enthousiasmes contre lesquels sa dignité se roidissait en vain, et qu'il lui fit parfois payer par d'incroyables brutalités. Elle eut la générosité d'oublier les unes par reconnaissance pour les autres, et leurs relations plusieurs fois interrompues ne s'altérèrent jamais. Voltaire célébra sa convalescence [1] et pleura sa mort avec des accents

1. Quelques mois avant de succomber à la maladie qui la minait, Mme de Pompadour éprouva, après une crise violente, quelques moments de repos qu'on prit pour un retour à la santé. Voltaire composa à cette occasion les jolis vers suivants qui sont pleins de grâce et de délicatesse :

Lachésis tournait son fuseau,
Filant avec plaisir les beaux jours d'Isabelle ;

aussi touchants que ceux qu'il avait trouvés dans son cœur, pour chanter sa faveur et ses talents, étaient aimables et vifs[1].

J'ai dit qu'il avait connu Mme de Pompadour lorsqu'elle était encore Mlle Poisson, et qu'il fut un des familiers de son salon quand elle devint Mme d'Étiolles.

Le premier avec l'abbé de Bernis, il encensa la jeune idole et sembla vouloir justifier aux yeux du monde, par l'autorité de son génie, le choix qu'avait fait le roi, contrairement à son habitude, de circonscrire ses sentiments dans le centre de la Cour.

Il fondait d'ailleurs les plus grandes espérances sur l'esprit et la conduite dont elle devait faire preuve dans sa nouvelle position, comme on peut le voir par une lettre qu'il lui adressait en apprenant que le roi l'élevait au rang de marquise; on y trouve ces vers :

Sincère et tendre Pompadour
(Car je puis vous donner d'avance
Ce nom qui rime avec l'amour,
Et qui sera bientôt le plus beau nom de France.)

Quelques jours après, arrivèrent à Étiolles les lettres patentes du roi régularisant le nouveau titre. Aussitôt Voltaire lança la pièce suivante qui fit le tour de Paris en quelques heures, annonçant au peuple ébahi cette faveur inattendue et une victoire moins attendue encore :

Il sait aimer, il sait combattre;
Il envoie en ce beau séjour
Un brevet digne d'Henri quatre,
Signé Louis, Mars et l'Amour.
Mais les ennemis ont leur tour,
Et sa valeur et sa prudence
Donnent à Gand le même jour
Un brevet de ville de France.

J'aperçus Atropos qui, d'une main cruelle,
Voulait couper le fil et la mettre au tombeau.
J'en avertis l'Amour; mais il veillait pour elle,
Et d'un mouvement de son aile
Il étourdit la parque et brisa son ciseau.

1. Après la mort de Mme de Pompadour, Voltaire écrivit de Ferney, le 6 août 1764, à Mme de Lutzelbourg :

« Je regrette comme vous Mme de Pompadour, et je suis bien sûr qu'elle ne sera jamais remplacée. Elle aimait à rendre service et était en état d'en rendre; mais mon intérêt n'entre pour rien dans les regrets que je donne à sa perte : ayant renoncé à tout et n'ayant rien à demander, je n'écoute que mon cœur et je pleure votre amie sans aucun retour sur moi-même. »

Ces deux brevets si bien venus
Vivront tous deux dans la mémoire :
Chez lui les autels de Vénus
Sont dans le temple de la gloire.

Une autre fois il oubliait la favorite pour ne plus voir que l'artiste, et il écrivait au bas d'un portrait de l'abbé de Bernis dessiné par la marquise et qu'elle a gravé depuis, quoiqu'on ne le trouve pas dans son œuvre :

Pompadour, ton crayon divin
Devait dessiner ton visage :
Jamais une plus belle main
N'aurait fait un plus bel ouvrage.

Voltaire entretint à plusieurs reprises une correspondance avec Mme de Pompadour. Elle le consulta dans certaines circonstances graves et osa même lui confier le désir secret qu'elle avait d'entrer en commerce de bel esprit avec le roi de Prusse. Ce monarque était son héros et elle ne cachait pas à l'économiste Quesnay que par moments elle aurait souhaité que Louis XV ressemblât au grand Frédéric.

Elle chargea Voltaire de la mission délicate de parler d'elle à Berlin dans le sens qu'elle ambitionnait, et de présenter ses respects au roi.

« On ne peut, écrit Voltaire à Mme Denis, donner une commission plus agréable et avec plus de grâce. Elle y mit toute sa modestie et des *si j'osais* et des *pardons* au roi de Prusse de prendre cette liberté. Il faut apparemment que je me sois mal acquitté de ma commission. Je croyais en homme tout plein de la cour de France, que le compliment serait bien reçu; il me répondit sèchement : *je ne la connais pas*. Ce n'est pas ici le pays du Lignon. Je n'en mande pas moins à Mme de Pompadour que Mars a reçu comme il le devait les compliments de Vénus.

En effet, dans sa lettre de Postdam, du 10 août 1750, il répond à la marquise :

Dans ces lieux jadis peu connus,
Beaux lieux aujourd'hui devenus
Dignes d'éternelle mémoire,
Au favori de la victoire
Vos compliments sont parvenus.
Vos myrtes sont dans cet asile
Avec les lauriers confondus;
J'ai l'honneur, de la part d'Achille,
De rendre grâces à Vénus.

« S'il vous remerciait lui-même, Madame, vous auriez de plus jolis

vers, car il en fait aussi aisément qu'un autre roi et lui gagnent des batailles. »

De deux rois qu'il faut adorer
Dans la guerre et dans les alarmes,
L'un est digne de soupirer
Pour vos vertus et pour vos charmes,
Et l'autre de les célébrer.

Le fait est que Frédéric ne voulut jamais avoir de rapports avec celle qu'il appelait en riant la *meunière*, en souvenir de M. Poisson, qui avait été dans l'origine marchand de blé à La Ferté-sous-Jouarre; d'où il prenait occasion de donner à Louis XV — dans sa correspondance avec Voltaire — le sobriquet de *Louis du Moulin.*

En échange des bons procédés que Voltaire avait pour elle, Mme de Pompadour mit en œuvre tout ce qu'elle avait d'influence pour le faire nommer gentilhomme de la Chambre, puis historiographe de France. Mais elle ne put jamais obtenir du roi qu'il reçût l'illustre écrivain sur le même pied d'intimité où il était à la cour de Berlin. « Vous verrez, disait Louis XV, que je serai un tyran jusqu'à ce que je me laisse tutoyer par lui. »

Voltaire avait de l'ambition et un grand orgueil, et quoique la marquise fût d'avis que le roi élevât les gens de lettres aux premières charges de l'État, elle ne put faire obtenir à celui-ci tout ce qu'il demandait; de là naquirent leurs dissentiments passagers. Mais, comme je l'ai dit plus haut, ce n'était là qu'un nuage dans un ciel serein, et quand ils s'étaient jeté quelques boutades à la tête, de part et d'autre, lorsque Mme de Pompadour avait condamné la tragédie de *Brutus*, et que Voltaire avait ajouté à la *Pucelle* une douzaine de vers épigrammatiques qu'il se hâtait d'effacer dans l'édition suivante, on se rapprochait, on se donnait la main, le poëte chantait la marquise et la marquise disait de Voltaire : « Nous avons mille faiseurs de vers, mais nous n'avons qu'un poëte. » Et sous prétexte qu'il la traitait en reine, elle le recevait mieux qu'un roi; car, disait-elle, « il faut se faire une règle d'honorer les grands talents. »

Cette préoccupation incessante inspira à Mme de Pompadour un désir ardent d'être utile à Rousseau. Il faut dire que c'était par pur désintéressement, car rien n'était plus éloigné de ce qu'elle aimait que les ouvrages de ce sévère écrivain. Elle n'eut pas la patience de lire jusqu'au bout la *Nouvelle Héloïse.* « Quelle maussade créature que cette Julie ! disait-elle, combien de raisonnements et de babils vertueux pour aboutir à coucher à la fin avec un homme ! »

Elle s'informa de ce qu'elle pourrait faire pour lui; mais ayant appris combien était grande la susceptibilité de Jean-Jacques, même dans un

état voisin de la misère, elle eut l'idée de lui demander de la copie de musique. Quand il la lui rendit, elle lui fit remettre mille livres, et Rousseau refusa de les accepter. Il envoya son mémoire, feuille par feuille, et réclama seulement les douze livres qu'il supputait avoir gagnées.

« Cela fait, dit-elle à quelqu'un, l'ours rentra dans sa tanière pour se caresser et s'admirer à son aise. »

Cependant il arriva un moment où elle eut la gloire de voir enfin à ses pieds le philosophe de Genève, et la satisfaction de se figurer un instant qu'il allait se rallier à l'école de ses fidèles : c'est quand il fit paraître le *Devin du Village*. Elle prit cette aimable tentative de réalisme lyrique pour une excursion dans le genre pastoral qu'elle avait intronisé, et l'applaudit de toutes ses forces.

Elle envoya cent louis à Rousseau, et celui-ci voulut bien les accepter comme la juste rémunération d'un opéra joué sur le théâtre de la Cour. Il écrivit à la marquise pour la remercier : « Recevoir votre don, Madame, c'est vous prouver assez l'estime que je fais de la main dont il vient. J'éprouve, en le recevant, que les richesses, pour un pauvre philosophe comme moi, ne sont pas ce qu'il y a de plus dangereux, et le bonheur de voir mon opéra applaudi par vous doit porter une atteinte plus forte à ma philosophie. »

Un des plus anciens amis de madame de Pompadour et, sans contredit, le plus compromettant, fut l'abbé, depuis cardinal de Bernis. Il l'accabla de madrigaux, de couplets d'une platitude qui n'avait d'égale que leur facilité. C'étaient sans cesse des compliments dans ce goût :

Les Muses dans Cythère
Faisaient un jour
Un éloge sincère
De Pompadour.
Le trio des grâces sourit;
L'amour applaudit
Et Vénus bouda.
O gué lanla, lanlère
O gué lanla !

C'est encore pour elle qu'il composa son poëme des *Amours de Vénus et d'Adonis* : lisez Pompadour et Louis XV.

On a voulu faire supposer, à cause de leur familiarité, qu'il y avait eu une intrigue entre eux : cela est absurde, et quand mille détails ne prouveraient pas le contraire, le mince état qu'elle faisait de lui, quoiqu'elle lui eût procuré une ambassade et un ministère, suffirait pour établir l'innocence de leur mutuelle assiduité. Elle l'appelait son *pigeon*, son

bébé, son *poupard*, et disait de lui, un jour qu'elle se souvenait d'avoir joué Dorine : « C'est un pantin parlant qui m'amuse : je l'habillerais et le déshabillerais sans songer à mal. »

L'intérêt que madame de Pompadour portait aux artistes et aux littérateurs n'était pas affaire de caprice ou de vanité : elle avait un mobile plus sérieux et plus élevé qu'une vaine ambition de se faire valoir. Elle pensait et disait hautement « que la gloire acquise par les hommes à talents de la France était aussi belle que la gloire gagnée par les combats et plus encore peut-être, puisqu'elle ne coûtait ni sang au pays, ni argent au trésor. »

Elle ne se bornait pas à donner de l'argent pour payer le plaisir qu'on lui procurait; sa protection plus efficace qu'une simple charité empruntait toutes les formes de services pour se rendre utile. Tantôt elle mettait la police aux ordres de Voltaire afin de forcer des ennemis criminels; une autre fois elle sauvait Marmontel des rancunes et même de la canne du maréchal de Saxe, et lui faisait accorder le privilége du *Mercure*, tandis qu'elle invitait le chevalier Laurès, un de ses panégyristes, à lui désigner quelque affaire dont elle pût lui faire tirer au moins 60,000 livres de bénéfice.

Son aventure avec Boissy fit un bruit énorme, et il lui en revint beaucoup d'honneur. Cette histoire pourrait fournir les éléments d'un véritable roman.

Boissy, auteur de quelques comédies reçues avec approbation, entre autres *le Français à Londres*, était tombé, malgré ses succès, dans une détresse si profonde, qu'après avoir fait de vaines tentatives pour obtenir le secours de ses amis et de quelques grands dont il était connu, il perdit tout espoir et prit le parti de se réfugier dans le suicide avec sa femme et son fils, âgé de cinq ans. Le récit de la mort de Richard et de Bridget Smith, recueilli par Voltaire dans son étude sur Chatterton, lui suggéra, dit-on, cette horrible résolution. Ce parti pris de vouloir mourir ensemble, il ne leur resta plus qu'à en déterminer le moyen. Ils choisirent le plus pénible, la faim, non-seulement parce que c'était la suite la plus naturelle de leur état et qu'elle en pouvait être prise pour l'effet, mais surtout parce qu'elle les dispensait d'une violence dont ni Boissy ni sa femme n'étaient capables l'un envers l'autre.

Ils résolurent donc d'attendre avec une fermeté inébranlable, dans la solitude de leur appartement, où la misère craignait si peu d'être interrompue, l'arrivée de leur libératrice.

Par bonheur celle qui vint à leur secours ne fut pas celle de qui ils attendaient la fin de leur supplice.

Depuis trois jours, le malheureux poëte, sa femme et son fils étaient restés sans aliments, et ils se sentaient déjà sur le point d'entrevoir l'instant où la mort mettrait un terme à leurs souffrances, lorsqu'un de leurs amis, inquiet de trouver leur porte obstinément close, tandis qu'il les savait chez eux, pénétra de force dans leur appartement.

Il les trouva dans un état où ils paraissaient déjà insensibles à ce qui se passait autour d'eux; ils n'avaient plus de regards l'un pour l'autre et se tenaient les bras entrelacés autour du corps de leur enfant qui respirait encore, quoiqu'il leur parût, par sa faiblesse et son immobilité, avoir rendu le dernier soupir.

On leur prodigua à tous les trois les soins que leur état réclamait, et on eut le bonheur de les sauver.

Le jour même, cette histoire fut rapportée au cercle de Mme de Pompadour, et les oisifs qui lui faisaient leur cour n'eurent garde de perdre une aussi bonne occasion de rire aux dépens de ces pauvres auteurs dont la destinée était bien véritablement de mourir de faim.

Mme de Pompadour fut indignée de tels propos, et fit particulièrement éprouver son ressentiment à son frère. Il faut dire que Marigny, faisant trop bon marché du rôle qu'il jouait, grâce à la marquise, s'était oublié jusqu'à dire : « La belle affaire qu'il y ait ou non un auteur de moins; que le diable les emporte : ils finiraient par nous dévorer, si nous voulions les encourager. »

Mme de Pompadour tança vertement M. de Marigny, et n'hésita pas à lui rappeler publiquement ce qu'il était et d'où il sortait, puis elle donna l'ordre qu'on la conduisît sans retard chez Boissy. Elle ne se contenta pas de lui laisser cent louis et de le réconforter par de bonnes paroles, elle voulut encore le mettre à l'abri de pareille aventure et lui assurer un avenir en lui donnant, peu de jours après, une place de contrôleur au *Mercure*.

Dans la première partie de ce travail, nous avons vu la marquise de Pompadour, le crayon ou la pointe à la main, disputer aux artistes la palme du talent : elle ne se contenta pas de graver avec Boucher et Cochin, et voulut écrire à l'exemple des romanciers et des poëtes de son temps.

On lit de sa prose dans le *Mercure de France*, entre autres choses, une historiette dramatique sur un épisode du siége de Prague. Elle s'essaya même, assez malheureusement, il est vrai, dans la poésie, et prit des leçons de prosodie du comédien Lanoue.

Le roi lui ayant fait passer un avis écrit à la hâte sur un deux de carreau, elle répondit par ce couplet, qui ferait peu d'honneur à son maître de prosodie, si, d'office, nous n'en avions remis les vers sur leurs pieds.

Ah! pour m'écrire avec plus de douceur,
Vous auriez pu choisir un deux de cœur.
Votre carreau paraît trop, ce me semble,
Me montrer Jupin en courroux,
Et nos deux cœurs représentés ensemble
M'auraient offert un présage plus doux.

Lanoue ne se contenta pas d'enseigner à Mme de Pompadour les règles et l'art de la versification française; il paraît qu'il influa beaucoup sur son goût, et il est incontestable que les leçons de ce maître habile lui ont été aussi utiles pour réussir dans les actions de sa vie où elle a su se montrer bonne comédienne, que pour briller par la finesse et le mordant de son jeu sur le théâtre des petits appartements.

Sa poésie n'avait pas le caractère épigrammatique de celle de Mme la duchesse d'Orléans, et se faisait plutôt remarquer par la grâce anacréontique de l'idée et le tour voluptueux du vers.

On connaît peut-être son ode au roi, publiée par un almanach galant de 1758, et qui commence par ces deux vers :

Que la nature libérale
L'a bien formé pour les plaisirs!

Cette pièce est un petit chef-d'œuvre de grâce badine.

Lorsque Marmontel écrivit *Sésostris*, il en lisait les scènes à Mme de Pompadour, au fur et à mesure qu'il les composait. Elle lui faisait alors des observations qu'elle écrivait en marge du manuscrit; enfin, quand l'ouvrage fut terminé, elle le relut encore et l'annota de nouveau; on assure même qu'elle fit ou refit quelques vers.

On sait que cette pièce tomba; Marmontel écrivit alors à son aimable collaboratrice : « J'avais pris la liberté d'ennuyer le public, il a pris la liberté de me siffler. Ce qui m'affecte le plus douloureusement, c'est qu'un travail, où vous aviez daigné prendre part, n'ait pas eu le succès que méritait votre auguste protection. » Une femme ordinaire aurait tenu rigueur au poëte de leur chute commune; la marquise, tout au contraire, ne chercha qu'à consoler l'auteur de sa disgrâce et elle le fit nommer, par Marigny, secrétaire des bâtiments.

Il est curieux de rassembler les jugements qu'elle portait, çà et là, sur les hommes célèbres qui l'entouraient.

Collé ayant fait une chanson fort amusante sur la prise de Mahon, Mme de Pompadour lui envoya cinquante louis, et obtint pour lui du roi une pension de 400 fr., en disant :

« Dans la joie publique, il faut que tout le monde soit heureux, sur-

tout les poëtes qui célèbrent la gloire de la France, et les artistes qui l'immortalisent. »

Elle écrivait à Duclos, en le remerciant de l'envoi de ses *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs :* « Votre petit livre est un livre d'or : c'est un portrait excellent d'un original que je hais et que je méprise. Vous êtes heureux de ne connaître ce monde qu'en philosophe et de n'être que spectateur. »

Elle rompit avec Palissot et refusa de le recevoir après sa comédie des *Philosophes*, qu'elle trouvait un libelle grossier et sans esprit. « J'aimerais autant, Dieu me pardonne, ajoutait-elle, voir l'illustre M. Fréron. » Mme de Pompadour disait qu'Astruc avait une conversation de mauvais goût, que Marivaux « brûlant de faire preuve de finesse, torturait la pensée et les mots pour en exprimer l'esprit ; » « qu'*Inès de Castro*, est une œuvre délicieusement composée par un homme qui rencontre rarement bien. » Elle trouvait *Télémaque* insipide. Elle estimait que Camus, Clairaut, La Condamine et Maupertuis étaient savants, mais peu amusants avec leur rage de parler mathématiques très-haut devant des femmes, et de leur briser le tympan avec des termes incompréhensibles.

Caylus, suivant elle, « ne savait pas rendre les antiquités amusantes, et flattait tout au plus, en en parlant, l'amour-propre de quelque sempiternelle douairière. »

Elle louait beaucoup Piron, Panard, Crébillon, etc., de savoir garder leur esprit pour leurs réunions et d'éviter la société des auteurs compassés. Enfin, elle ne comprenait pas qu'on eût pu surnommer Bernard, gentil, ne lui ayant jamais entendu dire une saillie qui valût la peine d'être rapportée. « Il ne sait faire, disait-elle, que des compliments puisés dans l'histoire de Vénus et des Grâces, et il est superficiel en tout, même en littérature. »

Elle avait des reparties charmantes et imprévues. Un jour, Mme du Saussay lui disait en pleurant qu'elle s'était brouillée avec sa meilleure amie, Mme de Froulay : « Consolez-vous, chère amie, je me charge de vous réconcilier... pourvu que vous ne l'ayez pas appelée *laide*, s'entend. » Elle prétendait qu'avec de l'esprit on fait passer bien des péchés en contrebande [1].

1. Tout en respectant la liberté de notre collaborateur, nous ne pouvons accepter la responsabilité de toutes ses appréciations, ni partager son admiration sans réserve pour Mme de Pompadour. C'est surtout à une étude sur la femme artiste que nous entendions ouvrir nos colonnes ; mais il faut bien le reconnaître, si M. de La Fizelière s'est laissé entraîner un peu au delà de son premier cadre, c'est qu'il est malaisé de scinder une existence aussi compliquée que celle de la célèbre favorite.

Note du Rédacteur en Chef.

On ferait un recueil curieux de tous les traits d'esprit dont elle entremêlait la conversation, ainsi que des opinions qu'elle exprimait sur les matières les plus variées; mais nous nous en tiendrons ici à celles qui ont rapport à l'objet de cette étude.

Mme de Pompadour déplorait souvent les préjugés du public en matière d'art et la difficulté que les artistes éprouvaient à les vaincre. « Il semble, disait-elle, qu'on ne daigne pas regarder un tableau lorsqu'il n'a pas encore été parlé de l'auteur. C'est d'un tel! s'écrie-t-on, et l'on passe. A peine sait-on quel en est le sujet. Voilà le malheur de notre siècle : un homme fonde sa réputation sur un ouvrage; on décide en sa faveur et les autres ne sont rien. Le mépris ne doit point aller pourtant jusqu'au point de faire oublier de jeunes peintres qui marchent avec ardeur dans le vrai chemin, tandis qu'au contraire on devrait chercher à les encourager, surtout quand on leur reconnaît des talents et qu'on remarque dans leurs essais des parties dignes d'être mises au jour. »

M. Sepmanville lui ayant envoyé des tableaux de Vivien dans l'espoir de la déterminer à se faire peindre par cet émule de Latour, elle écrivit à ce connaisseur : « Avec quelle facilité ces portraits sont peints, et quelle vigueur dans sa couleur ! Quelle légèreté dans sa façon de traiter les cheveux que l'air semble agiter. La touche est telle qu'on la demande dans un habile peintre; il sait ajouter l'art à la nature, et n'est servile qu'autant qu'il faut pour rester vrai. »

Autant les louanges de Mme de Pompadour étaient gracieuses et délicates, autant parfois ses critiques étaient foudroyantes. On avait de la peine à en revenir.

Au salon de 1763, elle désola Vanloo. Il l'escortait et s'empressait pour lui expliquer les tableaux; quand ils arrivèrent devant les *Grâces enchaînées par l'Amour*, la marquise passa sans les regarder. Quelqu'un lui dit : « Quoi, Madame, ne faites-vous donc pas attention aux *Grâces* de M. Vanloo?

— Ça des Grâces? fit-elle dédaigneusement; ça des Grâces! » et elle pirouetta sur ses talons pour aller admirer une seconde fois les *Citrons de Javotte*, délicieuse petite composition que Jeaurat avait tirée d'un nouveau conte de Vadé.

Elle reconnaissait à Vanloo une grande souplesse de pinceau, beaucoup de brillant dans le coloris, une justesse de coup d'œil qui donnait de la vérité à ses figures et une grande ressemblance à ses portraits ; mais elle reprochait à sa peinture de se trop ressentir du peu d'éducation qu'il avait reçue et de la vulgarité de ses goûts. Aussi en s'écriant avec dégoût : « Ça des Grâces! » condamnait-elle bien plutôt les modèles choisis par l'artiste que le travail du peintre.

Mme de Pompadour a défini en quelques mots le talent de Latour : « Nul n'est plus propre que lui, a-t-elle dit, à rendre avec les ressources de son crayon le regard inspiré du génie ou le désordre sublime de l'enthousiasme. Aussi réussit-il mieux que personne à rendre la physionomie des philosophes, des acteurs et des écrivains célèbres; pour le reste, il n'est pas bien sûr qu'il puisse gagner à la comparaison avec Vivien et Mlle Rosa-Alba. »

C'est elle qui a trouvé, à propos du portrait de Mlle Dumesnil dans *Phèdre*, ce joli mot que les anecdotes du XVIIIe siècle ont recueilli : on reprochait à Latour d'avoir un peu trop allumé le visage de l'actrice : « C'est qu'il l'a peinte dans un entr'acte », s'écria la marquise, faisant ainsi allusion au verre de vin que la célèbre tragédienne avait coutume de boire avant d'entrer en scène.

Elle nous a laissé encore, en quelques mots heureux, un charmant croquis du peintre Lemoine : « Il a, dit-elle, autant de modestie que de talent. Une jeune fille de quinze ans n'aurait pas eu plus de candeur que lui, ni une timidité plus aimable en recevant, dans un embarras marqué, les éloges qu'on lui adresse. La rougeur lui monte au visage, et on le comble de joie en changeant la conversation. »

Un critique accrédité du XVIIIe siècle, Estève, a résumé en quelques lignes, peut-être un peu ironiques, la portée du goût et de l'influence de Mme de Pompadour en matière de beaux-arts.

« La protection qu'elle accorde au mérite le tire de l'obscurité, et le fait paraître au grand jour. Elle produit les artistes, leur donne des conseils; ceux-ci lui sacrifient leurs idées, et bientôt leur nom vole de bouche en bouche. Sans les bruits avantageux qu'elle sait répandre dans des circonstances favorables, le public oublierait la plupart de nos fameux peintres.

« La réputation qu'elle a de savoir distinguer les nuances les plus délicates des ouvrages des artistes lui inspire la hardiesse de donner le ton et d'assigner la valeur que doit avoir chaque chose. Ses soins obligeants savent même quelquefois faire valoir ce qui ne méritait pas d'être connu. Jugez d'après cela si elle n'est pas plus utile aux arts que ceux qui y excellent. Un peintre n'enrichit le public que des tableaux qu'il fait, tandis qu'elle embellit les tableaux de tous les peintres, en diminue le défaut jusques à les faire presque disparaître, et en porte les beautés fort au-dessus de ce qu'elles sont. »

Il est vrai que Mme de Pompadour avait acquis une grande confiance dans son aptitude à juger les œuvres d'art, et que l'expérience qu'elle avait gagnée en même temps de l'ignorance et de la sottise des gens qui l'entouraient

lui donnait une grande autorité pour imposer ses jugements et ses goûts.

« La plupart des hommes, disait-elle, ne sont pas faits pour penser par eux-mêmes. Le plus grand nombre d'entre eux ressemblent à des horloges qu'il faut monter pour leur faire sonner l'heure. Trop heureux de trouver qui les instruise, ils ne se donnent pas la peine d'examiner et se plaisent à s'entretenir de ce qu'on leur a dit être merveilleux. Au surplus, ajoutait-elle, quoiqu'il y ait une énorme distance du médiocre à l'excellent, tous les yeux ne sont pas faits pour l'apercevoir. On sait en général qu'elle existe, mais ce qu'on appelle en gros le public n'a pas les organes assez délicats ou assez éduqués pour en sentir la différence. »

Elle encourageait de tout son possible ses bonnes amies à aimer et à cultiver les arts. « Quand vous ne serez plus, leur disait-elle, dans cette ivresse du premier âge qui ne vous occupe que de vos attraits et de vos adorateurs, vous commencerez à vous apercevoir que vous êtes capables de penser sur les productions des arts et de jouir de leurs beautés; pourquoi ne pas vous y mettre tout de suite; vous y trouverez peut-être de grands avantages pour le succès de vos charmes? »

Tous les hommes marquants du XVIIIe siècle qui ont tenu note des événements, des anecdotes, des caractères et des physionomies de leur temps : d'Argenson, Duclos, Barbier, Duchesne, Bayle, Clément, Laujon, Voltaire, etc., ont recueilli une grande quantité de documents du genre de ceux qui précèdent, empruntés pour la plupart aux conversations de Mme de Pompadour ou à sa correspondance authentique; et il y a tout lieu de croire que ce sont ces matériaux mêmes qui ont servi de point de départ aux éditeurs de mémoires ou de correspondances supposées, publiés sous le nom de cette femme célèbre. Aussi n'est-il pas tout à fait inutile de les lire, en ayant soin de les collationner avec les pièces d'origine incontestable, car on y démêlera facilement, parmi des déclamations inspirées par la haine ou la passion, des traits propres à peindre au naturel cette aimable et intéressante figure.

Mme de Pompadour adorait le théâtre. Elle y trouvait un tableau vif et animé de cette vie factice et romanesque qu'elle prenait tant de souci à se créer, en dehors de la cour, dans ses maisons de plaisance de Bellevue, de Choisy, et de l'Hermitage. Elle s'en occupait presque autant que des beaux-arts, et, grâce à une tendance fort remarquable de son esprit et qui prouve à quel point elle avait un sentiment net et invétéré de l'art, on doit à cette femme passionnée par tempérament pour les caprices les plus fantasques de l'imagination, des réformes heureuses, surtout en ce qui se rapporte à l'exactitude des costumes historiques et à la réalité de la mise en scène.

Elle voulait bien que son théâtre particulier fût le théâtre de la fantaisie, mais elle exigeait pour la scène française des visées plus hautes et un retour au grand art de Molière.

« Je n'aime point du tout votre *Gouvernante* du bonhomme La Chaussée, parce que cette comédie n'est pas une comédie, puisqu'elle fait pleurer au lieu de faire rire.

« Ce faux genre larmoyant est ridicule et choque la vraisemblance; cependant il devient à la mode parce qu'il est plus facile de se guinder sur de grands sentiments de tragédie, que de plaisanter avec grâce : le génie comique est mort avec Molière. »

« Un autre vice de la scène française, dit-elle ailleurs, c'est qu'on n'y voit que de grands seigneurs, comme si tous les hommes étaient des marquis. Un auteur se croirait déshonoré s'il mettait sur le théâtre des bourgeois et des marchands : les Anglais y mettent même des savetiers, et en cela je les approuve. La comédie est une peinture de la vie humaine et un savetier est un homme comme un autre.

« Nos comiques ont le grand défaut de n'attaquer jamais que des ridicules : il faudrait plutôt attaquer les vices. Un homme ridicule ne fait pas de mal et il fait rire, mais un homme vicieux est nuisible à la société et il l'afflige. »

Entourée d'une cour jeune, aimable, folâtre, insatiable de plaisirs, Mme de Pompadour était placée à ravir pour donner l'essor à ses aspirations scéniques. Depuis plus de trois ans le roi raffolait d'elle sans que cette passion l'eût jamais soustrait à un goût très-prononcé pour le vin, la chasse et le jeu. La marquise aurait voulu faire succéder à une dissipation dont les suites l'effrayaient pour la durée de sa faveur, l'amour des lettres, des arts et des plaisirs de l'esprit; vers 1747, elle entreprit de mettre à profit les éléments qu'elle avait à sa discrétion pour organiser les spectacles de la cour.

L'agrément que Louis XV prit aux premières tentatives de ce genre, et le succès que Mme de Pompadour obtint, à ses débuts, comme actrice et comme chanteuse, décidèrent du sort de ce nouvel amusement, et le théâtre des petits appartements ou des petits cabinets, comme on l'appela familièrement, fut créé.

La troupe se recruta immédiatement parmi les seigneurs et les dames qui avaient déjà joué la comédie de société, et fut composée comme il suit. Pour la comédie : MM. le duc d'Orléans, le duc de Duras, le duc d'Ayen, le duc de Nivernois, le comte de Maillebois, le marquis de Courtenvaux, le duc de Coigny, le marquis d'Entraigues, le comte de Meuse, le prince de Soubise; Mmes la duchesse de Brancas, la marquise de Pompadour, la

comtesse d'Estrades et de Marchais, depuis comtesse d'Angivilliers.

Pour l'opéra et le ballet, on conserva les acteurs de la comédie, et on leur adjoignit successivement MM. de Beuvron, de Melfort, de Langeron, de Clermont, de Rohan, de La Salle, de Pons, de Talaru, de Richelieu, etc., M[mes] de Coigny, Trusson, de Castries, de Gontaut, de Ségur et de Croissy. Le chant fut mis sous la direction de Bury, de l'Opéra, et le ballet fut confié à Dehesse, de la Comédie Italienne.

Les chœurs du chant étaient empruntés à l'Opéra; ceux de la danse étaient formés d'une troupe d'enfants des deux sexes de dix à douze ans, et l'orchestre était composé d'un tiers d'amateurs et de deux tiers d'artistes de la musique du roi. Le duc de La Vallière fut nommé directeur de la troupe, et l'abbé de La Garde, secrétaire et souffleur.

Laujon, dans ses œuvres mêlées, donne de curieux détails sur les spectacles des petits cabinets, sur leur règlement, leur capitation et leur répertoire.

La première comédie qui parut sur le petit théâtre de la cour fut *Tartufe*. Madame de Pompadour y joua Dorine avec un talent tout à fait remarquable.

Puis elle pensa à Voltaire, et monta l'*Enfant prodigue*. Quelque temps auparavant, elle lui avait commandé un divertissement pour les fêtes du mariage du Dauphin, et il avait composé la *Princesse de Navarre*, qui devint pour lui une source de faveurs auxquelles il ne pouvait rien comprendre; si bien qu'il écrivit à ce sujet une épigramme demeurée célèbre :

Mon Henri quatre et ma Zaïre
Et mon Américaine Alzire
Ne m'ont valu jamais un seul regard du roi;
J'ai beaucoup d'ennemis avec très-peu de gloire;
Les honneurs et les biens tombent enfin sur moi
Pour une farce de la foire.

Après Voltaire, ce fut le tour de Gresset. Madame de Pompadour tenait à se servir de son théâtre pour obliger les auteurs qu'elle estimait. Elle fit mettre le *Méchant* à l'étude. M. de Nivernois excella dans le rôle de Valère. Le ton ingénu qu'il prêtait à ce personnage, pour annoncer l'adresse du méchant, toujours occupé à séduire, sa promptitude à céder sans réflexion à l'homme dont l'esprit lui paraissait bien supérieur au sien; l'orgueil de se rapprocher de lui, présenté avec une franchise faite pour rendre Valère intéressant, en offrant en lui plus de faiblesse que de penchant pour le vice... toutes ces nuances délicates qui avaient échappé à Roselly, créateur du rôle à la Comédie-Française, complétèrent le suc-

cès de l'artiste amateur. Madame de Pompadour obtint du roi que Roselly assisterait à l'une des représentations, et celui-ci, surpris de voir le parti que M. de Nivernois tirait du rôle de Valère, en profita et sut si bien se modeler sur lui, que le chef-d'œuvre de Gresset dut à ce changement un nouveau et plus éclatant succès.

Madame de Pompadour donna encore plusieurs comédies sur le théâtre des petits cabinets, entre autres le *Mariage fait et rompu*, dans lequel le maréchal de Saxe accepta un rôle; les *Dehors trompeurs*, la *Mère coquette* et le *Philosophe marié;* puis, afin de varier les plaisirs du roi et de faire valoir son talent en musique, elle prit la résolution d'aborder l'opéra [1].

De 1747 à 1750, il y eut à la cour trente-trois représentations, sans compter quelques petites pièces improvisées pendant les parties de Bellevue et de l'Hermitage.

Pour donner une idée de ces compositions singulières, voici l'analyse de l'*Amour architecte*, ballet imaginé par le duc de La Vallière pour l'inauguration de Bellevue. « La décoration représentait une montagne. Tout à coup la musique imita des bruits souterrains, comme des gémissements, et la montagne accoucha du château de Bellevue. Des ouvriers vinrent perfectionner les jardins en dansant un ballet. Au premier plan était la route de Versailles; il y passait des voitures. Il arriva un de ces coucous nommés *Pots-de-chambre*, tout rempli de femmes; il versa sur le devant de la scène, et les femmes en tombèrent dans toutes les postures qu'on peut prévoir; puis elles se relevèrent en cadence et commencèrent à danser un ballet. » Le roi, ajoute M. d'Argenson qui raconte le fait, fut au comble du plaisir. Madame de Pompadour ne se contentait pas d'emprunter à l'Académie royale de musique ou à la Comédie-Italienne des ouvrages de leur répertoire; elle voulut en avoir qui fussent composés expressément pour elle, et elle demanda des poëmes à tous ses fidèles, à Marmontel, à Crébillon, à Laujon, à Boissy et à Moncrif.

Elle exigeait de ses auteurs qu'ils énervassent les rôles accessoires pour donner plus d'éclat aux siens, aussi fut-on obligé plus tard, quand on porta ces petites pièces à l'Opéra, de les refaire presque en entier.

C'est en dirigeant la mise en scène de ces ouvrages que Mme de Pompadour inspira à Bury et à Dehesse les innovations qui furent introduites peu de temps après à l'Opéra. Antérieurement à cette époque, les chœurs

1. Voici les titres des plus importants qui furent joués : Acis et Galatée, le Prologue de Phaéton, Tancrède, Ragonde, Philémon et Baucis, les Surprises de l'Amour, le Prince de Noisy, Zélie, Issé, Cléopâtre, Héro et Léandre, le Mercure Galant, Sylvie, Almazis, Vénus et Adonis, Mignonnette, le Devin du Village, etc.

arrivaient sur la scène en marche réglée, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, se croisaient au fond, descendaient ainsi en longeant les coulisses, et venaient repasser devant la rampe pour se mettre en file de chaque côté, par rang d'ancienneté; chantant, les hommes les bras croisés, les femmes un éventail à la main, et ne se permettant aucun geste.

Tous les sujets de ces pièces roulaient sur le même motif que la pastorale d'*Issé :* on y représentait infailliblement une bergère aimée d'Apollon et qui l'aime sans connaître sa divinité. Parfois Apollon était un prince, et il advint même que l'allusion à Louis XV et à la marquise fut si transparente que cela fit scandale à la cour. C'est ce qui eut lieu à la suite de l'aventure de Boissy, rapportée plus haut.

Boissy, sauvé par Mme de Pompadour, s'était attaché à son service et figurait parmi les faiseurs ordinaires du théâtre des petits cabinets. On conçoit que la reconnaissance l'obligeant plus que tout autre, il voulut surpasser en flatterie ceux qui partageaient avec lui les bonnes grâces de la marquise. D'accord avec elle, il composa donc une petite comédie pour le voyage de Fontainebleau, de novembre 1753. Cette pièce avait pour titre *la Nouvelle Égérie*. M. de Richelieu dirigeait les représentations et avait la haute main sur les auteurs et les acteurs. Préoccupé d'un scandale récent qu'avait provoqué une pièce très-indécente de Collé, il voulut, avant qu'on donnât la pièce de Boissy, savoir ce que c'était, et après l'avoir lue, il en défendit la représentation. Rien, en effet, n'était plus déplacé que le sujet de cette comédie, pour être jouée devant le roi et la cour, qui, cependant, ne s'étaient pas toujours montrés aussi délicats.

Boissy avait mis en scène un prince qui n'aimait que la dissipation ; il ne voulait point entendre parler d'affaires, et il était continuellement dans les plaisirs ou à la chasse. Il apercevait un jour, dans un bois, une beauté ravissante dont il devenait éperdument amoureux. Il en faisait sa maîtresse, et à partir de ce moment, celle-ci changeait absolument le caractère du prince, et, par ses leçons, en faisait le plus aimable et le meilleur des rois. « Il faut avoir perdu le sens commun pour vouloir jouer une pareille comédie chez le roi, » dit à ce propos le secrétaire de M. de Malesherbes dans ses Anecdotes littéraires (inédites).

Les gens sérieux, habitués à regarder dans les affaires de l'État, au delà des plaisirs dont l'effet le plus méritoire est de donner l'essor aux arts et aux lettres, voyaient d'un fort mauvais œil cette manie de spectacles qui envahissait la cour. « On ne songe qu'à des comédies de cabinet, écrit M. d'Argenson à la date du 7 janvier 1748, où la marquise

déploie ses talents et ses grâces pour le théâtre; il est vrai qu'elle imite et contrefait tout ce qu'elle veut, les passions et même la vertu quand il le faut. On ne voit que des gens occupés d'apprendre des rôles ou de répéter des ballets avec les demoiselles Gaussin et Dumesnil, avec le sieur Deshayes de la Comédie-Italienne, tandis que les affaires politiques exigeraient une application journalière. »

Mme de Pompadour, curieuse de mettre la main à tout ce qui rentrait dans le domaine des arts, ne négligea pas de composer à son tour quelque divertissement où elle pût mettre en œuvre une entente spéciale de la décoration dont elle était naturellement douée.

A l'occasion du rétablissement du Dauphin — car elle n'oubliait jamais de concilier autant que possible ses intérêts et ses plaisirs — elle imagina une fête dont la description achèvera de donner l'idée des éléments qui constituent l'art Pompadour.

La scène, disposée dans le jardin de Bellevue, représentait différentes cavernes environnées par une pièce d'eau, au milieu de laquelle se trouvait un dauphin lumineux. Quantité de monstres vomissant feu et flammes venaient pour l'attaquer; mais les Dieux veillaient sur lui. Apollon descendant sur un nuage frappait ces monstres d'un foudre emprunté à Jupiter et qu'un feu d'artifice imitait au mieux. Dans ce moment, la scène changeait et montrait le palais du soleil, resplendissant de lumières, où le dauphin reparaissait dans son premier éclat, par le moyen d'une brillante illumination.

Ne croirait-on pas voir là, la mise en action d'un de ces merveilleux groupes en biscuit de Sèvres dont la rareté commence à faire le désespoir ou la félicité des collectionneurs de *rococo?*

D'ailleurs, Mme de Pompadour avait, comme ont dit depuis Gall et Spurzheim, la bosse des surprises et des coups de théâtre; c'était une conséquence naturelle de l'abondance de son imagination. N'avait-elle pas imaginé déjà les tables mouvantes de Choisy? Aux quatre angles étaient des consoles appelées *servantes*, sur chacune desquelles on plaçait une écritoire, des plumes et du papier. Les convives s'en servaient pour écrire ce qu'ils souhaitaient qu'on leur envoyât; une sonnette servait de signal pour faire descendre, par une trappe, la servante qui remontait chargée de ce qu'on avait désiré.

Un soir, à souper, le roi demanda une épingle. Mme de Pompadour lui en offrit une au moment où la *servante* reparaissait, rapportant au lieu d'épingles un papier sur lequel Laujon avait écrit :

Guetter vos vœux pour vous surprendre,
Les prévenir sans les attendre,

Sont des plaisirs doux à chercher;
Aussi vit-on dans l'instant même
Que ce qu'il faut pour attacher
Se trouve où l'on voit ce qu'on aime.

L'hiver entier, jusqu'au carnaval, se passait dans ces amusements; aussitôt le carême arrivé et dès que l'aumônier du roi commençait à prêcher, la salle de spectacle se transformait en salon de musique, et Mme de Pompadour offrait à Louis XV des concerts spirituels que dirigeait M. de Laborde, frère de Mme de Marchais, auteur de l'Histoire de la musique, et très-versé dans la connaissance de l'archéologie musicale.

La musique italienne y était admise, mais Mme de Pompadour, vouée au culte de l'art exclusivement français, tenait la main à ce que les motets et les fragments de messes fussent, autant que possible, l'œuvre de compositeurs français. Le catalogue de la musique de Mme de Pompadour, contenant 235 partitions, n'en renferme que cinq dont l'auteur soit un étranger.

Les compositeurs ordinaires des concerts spirituels étaient Bernier, Campra, de Laborde, Rameau, Naudot, etc. Mme de Pompadour composa deux ou trois motets, mais il serait difficile d'en retrouver des traces, et on ne les connaît que par les éloges un peu suspects que leur ont prodigués les faiseurs de mémoires.

Dans ces concerts, on entendait des voix choisies jointes à celles des musiciens des petits cabinets. On y remarquait, à côté de Géliotte et de Mlle Fel, le fils du duc d'Ayen, le vicomte de Rohan, Mme de L'Hôpital, Mme de La Salle et surtout Mmes de Pompadour et de Marchais.

Rien de ce qui offrait un intérêt quelconque dans le domaine des arts et des lettres n'était étranger à Mme de Pompadour, et sa curiosité pour les merveilles de l'industrie allait jusqu'au point qu'elle voulut apprendre à imprimer.

Plusieurs monuments typographiques sont sortis de son imprimerie. Le plus important est celui qui a pour titre : RODOGUNE, princesse des Parthes, *au Nord*, 1760, in-4°.

M. le comte d'Ourche, de Nancy, qui eut une des plus belles bibliothèques du commencement de ce siècle, possédait un exemplaire de ce livre curieux ayant appartenu à M. de Marigny, qui avait écrit de sa main les lignes suivantes sur le feuillet de garde :

« Ma sœur eut un jour la curiosité de voir imprimer : le roi fit venir un petit détachement de l'imprimerie royale, et l'on imprima dans la chambre de Mme de Pompadour, à Versailles et sous ses yeux, la présente tragédie de Rodogune. Il en a été tiré très-peu d'exemplaires.

« Comme l'appartement de ma sœur était situé au nord, on a mis pour lieu d'impression : *au Nord.*

« Elle a gravé elle-même à l'eau-forte, d'après Boucher, la planche qu'on voit en tête du volume. »

Une note écrite à la main sur un des trois exemplaires qui ont appartenu à M. de Soleinne, assure que le choix de Rodogune n'a pas été fait au hasard, et il y avait là matière à des allusions que Louis XV dut d'autant plus facilement saisir que la belle main de l'éditeur avait souligné certains vers pour mieux attirer son attention.

Avant de donner *Rodogune*, qui est certainement son chef-d'œuvre typographique, Mme de Pompadour avait déjà fait imprimer sous ses yeux le *Cantique des Cantiques* et le *Précis de l'Ecclésiaste* paraphrasés par Voltaire. On lit à ce sujet dans une lettre de Voltaire à M. Thiériot :

« On m'a envoyé la magnifique édition de l'*Ecclésiaste*. Elle est imprimée au Louvre [1] avec mon portrait [2] à la tête; mais il y a beaucoup de fautes et le texte manque au bas des pages. Il en paraîtra une belle édition approuvée par le pape. Il faut apprendre à de petits esprits insolents qui abusent de leur place [3] à quel point on doit les mépriser et à quel point on peut les confondre. »

L'impression de ces deux petites pièces se rattache à une anecdote assez curieuse pour mériter d'être rapportée. Lorsque Mme de Pompadour fut un instant pressée de donner dans la dévotion, elle imagina de faire de Voltaire un des acteurs de cette comédie. On prétend qu'elle lui écrivit : « Nous nous sommes damnés ensemble sur mon théâtre de Bellevue, voici le moment de faire notre salut de compagnie. » Elle avait été, qui le croirait? jusqu'à imaginer de le faire nommer cardinal, et elle chargea M. de La Vallière de sonder l'auteur de la *Pucelle* sur la possibilité de lui faire traduire en vers les psaumes et les ouvrages sapientiaux. « L'édition, dit M. de La Vallière dans une de ses lettres, aurait été faite à l'imprimerie où Mme de Pompadour imprima *Rodogune.* »

Ce beau projet, né en 1756, fut abandonné et repris plusieurs fois jusqu'en 1759, époque à laquelle il aboutit à l'impression de l'*Ecclésiaste* et du *Cantique des cantiques.*

1. Voltaire dit au Louvre, parce qu'il ignorait que Mme de Pompadour eût une imprimerie chez elle; mais le fait est que le précis de l'*Ecclésiaste* a été imprimé dans son appartement.

2. On croit que ce portrait est de la main de Mme de Pompadour.

3. Il est ici question de Joly de Fleury et de l'abbé Terray, sur le rapport de qui le Parlement fit brûler cette traduction sans la lire et par conséquent sans savoir que rien n'était plus orthodoxe.

Il va sans dire qu'avec des dispositions et des goûts du genre de ceux qu'on remarque en Mme de Pompadour, elle devait avoir une des plus riches bibliothèques de son temps. En effet elle en posséda une fort belle. Son catalogue ne comprend pas moins de 3,561 numéros pour les livres seulement.

Comme l'acquisition qu'elle avait faite, en bloc, du cabinet de M. de Beauchamps, auteur des *Recherches sur les théâtres*, avait été le premier fonds de sa bibliothèque, il s'ensuit que la partie du théâtre en était la plus riche et la plus complète; cependant, ni les autres branches de littérature, ni l'histoire, n'y avaient été négligées. Mme de Pompadour disait : « Ma bibliothèque est petite, mais elle n'est composée que d'auteurs qui font honneur à la France. »

Une autre fois, elle écrivait à Mme de Lutzelbourg : « Après le plaisir de m'entretenir avec vous et mes autres amis, je n'en connais pas de plus grand que la lecture : comme les goûts changent ! à dix-huit ans, il aurait fallu me battre pour me faire lire, et encore ! »

Son bibliothécaire était l'abbé de Lagarde, parent et protégé de Collin, son homme d'affaires.

Tous ses livres reliés, selon le cas où l'usage qu'elle en faisait, en maroquin rouge, en maroquin olive ou en veau fauve, portaient tous sur le plat une plaque dorée formée d'un écusson aux trois tours, surmonté d'une couronne de marquis, et enveloppé d'un manteau ducal [1].

Voilà tout ce que j'ai pu recueillir de faits et de renseignements sur les vues, les goûts, les occupations et les plaisirs de Mme la marquise de Pompadour, cette femme singulière et singulièrement privilégiée, aussi vraiment reine par le pouvoir qu'on lui laissait prendre et par l'influence irrésistible de ses charmes, que la grande Catherine ou la reine de Hongrie, par les droits de leur trône.

Elle eut le bonheur de plaire au roi par l'effet du hasard, et le talent de conserver pendant vingt ans, et jusqu'à la mort, une position qui semblait grandir et s'asseoir plus solidement, à mesure que les causes qui lui avaient créé cette position, la fraîcheur, la jeunesse, cessaient d'exister.

Je laisse maintenant aux philosophes à démêler si Mme de Pompadour employa les ressources qui tiennent à l'agrément de la société, aux jouissances de l'esprit et à l'exercice des arts, par un amour désintéressé du

1. En recevant du roi le nom et le marquisat de Pompadour, qui s'étaient éteints quelques années auparavant en la personne de François de Pompadour, compromis dans la conspiration de Cellamare, Mme d'Étiolles s'était approprié en même temps les armes de cette famille qui portait d'azur aux trois tours d'argent.

grand et du beau, dans un but d'utilité, dans une espérance de gloire ou seulement pour subjuguer et retenir le roi.

Quoi qu'il en soit, et quel qu'ait été le mobile de sa conduite, Mme de Pompadour tient une place considérable dans l'art du XVIIIe siècle[1].

Au fond, dira-t-on, elle avait plutôt un goût délicat mais prononcé pour le luxe, une entente heureuse et même intelligente du plaisir, qu'une connaissance éclairée des beaux-arts.

Elle a corrompu l'art français, penseront les critiques, qui ne voient dans l'école du XVIIIe siècle que les bagatelles de Boucher ou les polissonneries de Beaudouin; elle a préparé la renaissance du grand style, répondront ceux qui ont remarqué la protection spéciale qu'elle accorda à Vien, à Guay, à Mariette, et en général à tous ceux qui prétendaient faire prévaloir le principe de l'art grec et de qui les efforts ont provoqué la lutte victorieuse soutenue vingt-cinq ans plus tard par David.

Ce qu'on peut affirmer, en dehors des deux opinions, c'est que Mme de Pompadour fit toujours un usage splendide et souvent très-intelligent de ses grandes richesses et des sommes énormes qu'elle puisait, sans contrôle, dans le trésor. La France lui doit des institutions, Paris des monuments, et les arts une protection qui, pour n'avoir pas été toujours parfaitement judicieuse, n'en a pas moins amené d'incalculables résultats, en faisant admettre les préoccupations artistiques dans l'éducation et dans les visées des gens du monde.

Entre tous ces grands qui perdaient la France et ces parvenus qui s'en partageaient les dépouilles, Mme de Pompadour seule fut capable de donner à la cour un ton de grandeur et de magnificence, et à ses plaisirs un air d'utilité. Enfin, pour terminer, si les arts peuvent reprocher leur décadence au XVIIIe siècle, à son tour le XVIIIe siècle devra s'en prendre à la dissolution générale des mœurs, préparée par la Régence, et non pas à Mme de Pompadour qui, tout en suivant le torrent, s'efforçait encore de le diriger et de le contenir[2].

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

1. Voir à ce sujet la belle étude donnée par M. Arsène Houssaye, dans sa collection des Portraits du XVIIIe siècle.

2. Notre collaborateur nous permettra de répéter ici que ses opinions sur l'art du XVIIIe siècle et sur Mme de Pompadour, lui sont en grande partie personnelles.

Note du Rédacteur en Chef.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

CHARLES-JOSEPH TRAVIÈS DE VILLERS

CARICATURISTE

L'historiographe de M. Mayeux, le dessinateur ordinaire de la Petite Bohême, Ch. J. Traviès vient de mourir à Paris. Né en 1804, à Winterthuren, dans le canton de Zurich, de parents français émigrés, Traviès fit ses études à Strasbourg, vint jeune encore à Paris, suivit les cours de l'Académie des beaux-arts, et entra dans l'atelier de M. Heim. Mais tandis qu'il modelait le torse de Cadamour, le *roi des modèles*, et qu'il inaugurait sa carrière de peintre par les portraits de ses fournisseurs, une circonstance comique vint lui révéler sa vocation de caricaturiste. Traviès avait reçu de la nature un de ces nez qui sont comme une prédestination. Un jour, à défaut de modèles, il voulut faire sérieusement son propre portrait. Il le fit, hélas ! si ressemblant, il étudia si amoureusement les contours exagérés de cet organe, il fixa avec tant de bonheur sa physionomie d'oiseau sérieux et effrayé, qu'il fut le premier à éclater de rire en la voyant.

Dès ce moment, sans quitter cependant ce qu'on nomme la grande peinture, Traviès fit paraître ces suites nombreuses de caricatures qui ont égayé toute la génération de 1830. Homme de mœurs faciles et gaies, c'était sur les lieux mêmes qu'il allait étudier ses types de chiffonniers ou de buveurs émérites. A Mont-Parnasse, le bal de *la Girafe*, rendez-vous des croque-morts en goguette, se rappelle encore ses écarts, et le cabaret des *Deux Éléphants* lui a fourni plus d'une fois des types curieux et finement saisis de marchands d'habits, et de la race, aujourd'hui éteinte, des cochers de cabriolet.

Ainsi que nous le disions plus haut, Traviès est le créateur des Mayeux.

M. Ch. Baudelaire, dans une étude sur quelques caricaturistes français, raconte « qu'il y avait à Paris une sorte de bouffon physionomane nommé Léclaire, qui courait les guinguettes, les caveaux et les petits théâtres. Il faisait des têtes d'expression, et entre deux bougies, il illuminait successivement sa figure de toutes les passions. Cet homme était très-mélancolique et possédé de la rage de l'amitié. En dehors de ses études et de ses représentations grotesques, il passait son temps à chercher un ami, et quand il avait bu, ses yeux pleuraient abondamment les larmes de la solitude. Cet infortuné possédait une telle puissance objective et une si grande aptitude à se grimer, qu'il imitait à s'y méprendre la bosse, le front plissé d'un bossu, ses grandes pattes simiesques et son parler criard et baveux. Traviès le vit et Mayeux fut créé.

« Il est bon d'avertir les collectionneurs que, dans les caricatures relatives à Mayeux, les femmes qui, comme on sait, ont joué un grand rôle dans l'épopée de ce Ragotin galant et patriotique, ne sont pas de Traviès ; elles sont de Philippon, qui avait *l'idée*

excessivement comique, et qui dessinait les femmes d'une manière séduisante, de sorte qu'il se réservait le plaisir de faire les femmes dans les *Mayeux* de Traviès. »

Traviès fut, en 1831, l'un des collaborateurs les plus actifs de la *Caricature* et du *Charivari*, que venait de fonder Philippon. Il collaborait avec J.-J. Grandville et Eug. Forest, à ces grandes pages où la verve de la satire et le comique de l'intention, faisaient pardonner souvent l'insuffisance d'une exécution hâtive.

Nous citerons, parmi les nombreuses séries qu'il a lithographiées lui-même, des *titres* de romances et de chansons populaires: la *Galerie physionomique* restée célèbre par le portrait de ce Titi le Galocheur, *employé aux trognons de pomme* au théâtre des Funambules; le *Miroir grotesque*, suite de personnages à têtes d'animaux dans le genre de Grandville; *les Contrastes*, galerie mimique et physionomique; des *Scènes de mœurs; les Rues de Paris; Comment on dîne à Paris; les Doubles visages; les Transfigurations;* et des scènes *d'Ivrognes* dont l'un prononce ce mot devenu historique : Et on dit qu'un verre de vin soutient l'homme: en voilà trente que j'avale, et je ne peux plus me soutenir! »

Traviès a illustré en compagnie d'Eustache Lorsay, les romans de Balzac au moment où parurent les livraisons à 20 centimes; il y dépensa beaucoup de talent, et ses types de recors et de chevaliers d'industrie qui sont gravés sur bois avec soin, resteront parmi ses meilleures créations.

C.-J. Traviès a eu rarement occasion d'envoyer de ses œuvres aux expositions. Cependant, en 1848 et en 1855, il exposa le « *portrait de mademoiselle E. J.*, dessin, » et en 1853, « *Jésus et la Samaritaine*, » tableau religieux commandé par le ministère d'État.

Nous ne connaissons de C.-J. Traviès que ses caricatures et des dessins au crayon noir ou au fusain, exécutés avec énergie, et représentant des types populaires fortement accusés; ses lithographies sont en général d'un crayon timide et d'un effet qui manque de franchise. Elles rappellent celles de Pigal, et sauf la série des Mayeux, dans laquelle il montra un remarquable sentiment du grotesque dans le dessin et plus encore dans les légendes qui l'accompagnaient, elles nous paraissent aujourd'hui bien pâles et d'un comique bien modéré auprès de celles de Daumier et de Cham.

PH. BURTY.

PEINTURE DU XV[e] SIÈCLE

NOUVELLEMENT DONNÉE AU MUSÉE DE JEANNE DARC, A ORLÉANS.

La Société archéologique du Loiret a commencé, il y a trois ans, de réunir dans une collection spéciale les objets d'art ou d'antiquité relatifs à l'héroïne qui fit lever, en 1429, le siége d'Orléans. Telle est l'origine du Musée de Jeanne Darc. Diverses circonstances ont favorisé la naissante collection, parmi lesquelles nous devons signaler tout d'abord le zèle dévoué de son habile et savant directeur, M. Mantellier. On sait que le Musée de Jeanne Darc possède actuellement le fragment de tapisserie représentant l'arrivée de la Pucelle à Chinon, fragment qui lui a été donné par M. d'Azeglio. Cette relique, à elle seule, forme déjà, et surtout réunie à un certain nombre d'autres monuments, un joyau assez notable.

Vers le mois de juin 1859, une dame orléanaise, amie des arts et de son pays, légua au Musée de Jeanne Darc la peinture qui fait l'objet du présent article. Le tableau en question avait été trouvé en Allemagne et acheté par le mari de cette dame, avec l'intention d'en enrichir un jour sa ville natale. « Après avoir fait partie de la galerie célèbre

du comte de Bruhl, il a appartenu à un habitant de Nuremberg; puis il a été pendant de longues années dans la collection de M. le conseiller d'État de Martinengo de Wurtzbourg; or, voici dans quels termes les catalogues de ces collections le désignent: *Jeanne Darc, ou la Pucelle d'Orléans, à cheval; un ange tient un casque au-dessus de la tête de la guerrière. La tête du cheval est ornée de plumes de couleurs rouge, jaune, bleue et blanche, qui sont celles de la ville d'Orléans.* (Ces quatre couleurs se retrouvent en effet dans les armes de la ville d'Orléans, qui porte de gueules à trois cœurs de lis d'argent, au chef cousu d'azur, chargé de trois fleurs de lis d'or.) Au commencement de ce siècle, Schiller, qui venait de faire représenter son drame de *Jeanne Darc* (1801), se rendit à Wurtzbourg exprès pour le voir, et après l'avoir examiné, il modifia le costume de la Pucelle dans deux actes. » Ainsi s'exprime l'auteur d'une intéressante notice, publiée par les journaux il y a quelques mois. L'écrivain que je cite, adoptant l'opinion des premiers juges, souscrit à son tour aux mêmes conclusions. Il se félicite hautement d'avoir pu joindre ce second monument au fragment de la tapisserie, avec un semblable honneur et une attribution analogue.

Vivement ému et charmé à la première annonce de cette découverte, j'ai saisi avec empressement une récente occasion d'examiner directement la peinture dont le musée d'Orléans vient de s'enrichir.

Une obligation essentielle, toutefois, s'impose à ma conscience et à mon témoignage. C'est de déclarer qu'à mes yeux, l'attribution que l'on a faite de ce tableau à notre héroïne française, n'est nullement acceptable. A défaut d'une reproduction gravée, que aurions voulu pouvoir mettre sous les yeux du lecteur, j'essaierai de rendre compte, aussi fidèlement qu'il me sera possible, du monument original. Je m'efforcerai de répondre aux arguments qui ont pu induire à voir dans cette image une représentation de la Pucelle. Mais le résultat principal que j'ai en vue, n'est point une œuvre de discussion ni de polémique. Aller droit au but me sourirait davantage, en essayant de montrer, non point ce que ne représente pas ce monument, mais ce qu'il représente, et l'intérêt qu'il peut offrir.

Ce tableau consiste en un panneau de divers ais de bois, haut de 1 mètre 80, sur 90 cent. environ, encadré dans une bordure moderne. Le sujet est peint à l'huile, autant que j'en ai pu juger, avec emploi de l'or métallique délayé ou en feuille. On peut le comparer, sous ce rapport, au portrait de J. des Ursins, le chancelier, qui se conserve au Louvre, et que l'on donne à Jean Fouquet, peintre de Charles VII et de Louis XI. Le sujet nous montre un personnage armé de toutes pièces et dont le sexe présente une première question à résoudre.

Ce personnage est à cheval et brandit une épée nue. La tête du cavalier a une importance remarquable, prédominante; le corps, trop petit, est disproportionné, presque jusqu'au grotesque. L'artiste semble avoir non-seulement subordonné mais sacrifié les membres au profit de la tête, seule traitée dans le nu, siége de la pensée et de la dignité du héros. Le visage séduit la vue par un singulier caractère de beauté juvénile, un peu mignarde, et noble autant qu'il a dépendu de l'auteur. Le galbe facial se présente de trois quarts ombragé de cheveux blonds qui ne sont ni longs ni courts, mais pendants jusqu'au cou seulement et sur la nuque. La tête est ceinte d'un *chapeau* ou bandeau de perles en torsades, enrichi sur le devant d'un beau joyau d'orfévrerie. Il existe à Stuttgard une miniature, peinte en 1457 dans un manuscrit[1], qui représente le jeune

1. Voyages d'Ehingen, publiés à Paris avec traduction et figures, 1855, in 4°.

Ladislas VI, roi de Hongrie, mort à dix-sept ans, fiancé à Madeleine, fille de Charles VII, roi de France. Ce portrait de Ladislas offre, avec la tête qui nous occupe, une remarquable analogie. Cette tête est nimbée de deux cercles ou cerceaux accouplés en doubleaux. Quelques traits lumineux rayonnent de la tête à ce nimbe, intérieurement dentelé de petites arcatures. Un ange, très-petit, ailé de blanc et de vermeil, vêtu de jaune, descend de l'angle droit supérieur du tableau. Les nuages bleus en volutes ondées d'où il sort, sont d'un roide extrêmement gothique, et, pour le modelé, ressemblent, sauf la couleur et leurs bords dentelés, à des *oublies* ou *plaisirs*. Il tient à la main un *heaume*, et se dispose à faire l'office d'*écuyer* céleste. Il ne manque effectivement que cette pièce de tête au *chevalier* déjà lancé au galop et l'épée au poing.

Au-dessous du guerrier se voit une lance brisée et un ossement humain [1]. Le paysage, très-court, montre une forêt ou verger, c'est-à-dire des arbres à fruit, roides et serrés, *secundum artem;* puis une échappée de campagne. La tête, il est très-vrai, peut laisser en doute, au premier examen, sur le sexe du personnage. Les saints, en effet, sous la touche mystique des artistes du moyen âge, présentent fréquemment le type d'une suavité spéciale, où l'esprit pur domine, sans distinction marquée d'un autre ordre. Or le nimbe caractérise jusqu'à l'évidence, ici, le héros hagiographique. Mais le doute cesse à l'armure essentiellement masculine. Jamais peintre n'a pu représenter sous ces lignes une *femme* armée.

L'ange du haut ne peut pas être, comme on l'a cru, le saint Michel qui apparut à Jeanne Darc. Cet archange, dans l'art et dans la légende, affecte toujours l'aspect d'un adolescent. L'ange ici a les traits d'un enfant. Je ne pense pas non plus qu'on puisse s'arrêter aux quatre couleurs des plumes qui décorent la tête du cheval, pour y voir un emblème héraldico-historique. L'auteur de ce tableau a peint en *or métallique,* non-seulement l'armure du chevalier, mais les fers des deux pieds de devant de la monture, qui se voient par-dessous tout entiers. Or le *jaune* n'existe pas au blason : ce sont des fleurs de lis *d'or* que la ville d'Orléans portait dans ses armes. Si donc l'artiste avait voulu reproduire ce métal héraldique, il aurait mis une plume *d'or* au cheval, et non une plume *jaune.*

L'artiste, d'ailleurs, évidemment n'a voulu peindre ni Orléans, ni les Anglais, ni Jeanne Darc; car il a négligé le moyen si simple qu'il eût, je crois, employé inévitablement en ce cas, pour exprimer sa pensée. Ce moyen n'est autre que l'inscription littérale. Le nom de la Pucelle, ou l'équivalent, se lit en toutes lettres sur la tapisserie d'Azeglio, sur la statuette de M. Carrand, sur les miniatures peintes dans les manuscrits du XVe siècle. Je ne vois ici rien qui signifie clairement la Pucelle, ni Orléans, ni les Anglais.

Le panneau du Musée de Jeanne Darc représente, je crois, un Saint-Georges [2]; saint-Georges, *le bon chevalier,* le patron de la milice. Son aspect, ses dimensions paraissent indiquer un tableau qui, dans l'origine, a pu décorer l'oratoire de quelque gentilhomme, ou la chapelle d'une confrérie militaire. L'exécution générale est soignée, rare, précieuse, et la tête du saint impressionne par un sentiment de beauté remarquable. Le style du travail, conformément à la provenance de l'œuvre ainsi qu'à la tradition, dénote fort bien l'Allemagne. La forme, ou *la mode*, quant à l'armure, surtout en

1. L'os maxillaire inférieur, symbole de la victoire remportée à la guerre. Le *crâne*, ou *tête de mort*, était au moyen âge un autre symbole, très-distinct moralement de celui qui précède.

2. Tel est aussi le sentiment de notre collaborateur, M. Ph. Burty, qui m'a précédé dans l'inspection de cette peinture.

ce qui concerne le *heaume*, me paraît le trait le plus propre à dater le monument. Cette date me semblerait devoir se rapporter au commencement de Louis XI[1], plutôt qu'à la fin de Charles VII, roi de France (mort en 1461). Je n'ai pu déchiffrer sur le bois aucune marque ou signe manuel de l'auteur.

Au surplus, pour l'époque à laquelle appartient certainement cette peinture, l'histoire de l'art en Allemagne est à peu près dans le même état où se trouve pour nous l'art français du xve siècle. Piqués par Boileau, nous nous occupons, sur l'une et l'autre rive du Rhin, à

Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

Indépendamment du grand musée de Nuremberg, que crée en ce moment la vaste association germanique d'archéologie, il existe à Cologne, en face du dôme, une collection déjà très-nombreuse des anciens maîtres de la peinture allemande. Là, comme dans nos galeries du Louvre et ailleurs, parmi les incunables de l'art, se distinguent quelques noms et de nombreux anonymes. Là, si je ne m'abuse, l'auteur du Saint-Georges égaré parmi nous retrouverait ses pairs entre *Meister Stephan* et quelques-uns de ces maîtres inconnus qui renouent la chaîne des temps aux noms célèbres des Martin Schön et des Wohlgemuth.

VALLET-VIRIVILLE.

ENCORE LA FONTAINE DE LA PLACE LOUVOIS.

En parlant, dans un précédent volume de la *Gazette des Beaux-Arts* (tome II, p. 187), du cuivrage de la fontaine et de la transformation en parterre de la place Louvois, nous combattions cette malencontreuse idée que l'on avait déjà d'enterrer le soubassement du monument. Nous espérions qu'il suffirait d'annoncer un fait aussi énorme pour en empêcher la réalisation ; mais il n'en a rien été. Le jardinier a poursuivi imperturbablement son œuvre, et un monticule couvert de gazon arrive jusqu'au milieu de la vasque. supprimant toute la partie qui n'est pas moulurée, comme inutile sans doute, et le degré qui lui servait de soubassement. Peut-être même un jour accrochera-t-il des fils de fer à ce qu'il a laissé paraître de ce soubassement, pour le cacher alors sous les lierres de la bordure qui semble placée là tout exprès.

Ainsi à Paris, dans ce qu'on appelle si complaisamment le centre des beaux-arts, il existe une administration qui trouve indifférent de retrancher cinquante centimètres à un monument, en supprimant du même coup des formes qui, dans la pensée de ses auteurs, devaient concourir à l'harmonie générale des lignes et de la masse.

Lorsqu'il avait établi sa vasque inférieure sur un degré qui lui servait de soubassement, lorsqu'il avait profilé cette vasque de façon à la faire porter sur le sol par une partie verticale, sans moulures, M. Visconti avait eu un but : il avait voulu asseoir

1. De cette date résulte un nouvel argument pour montrer que ce tableau ne représente point Jeanne Darc. Il n'est pas impossible que la Pucelle, en France, et de son vivant, c'est-à-dire de 1429 à 1430, ait été peinte avec l'auréole de la sainteté. Mais en 1431, elle fut accusée d'*hérésie* et condamnée par l'Église à être brûlée pour ce grief; sentence qui fut, comme on sait, exécutée à Rouen le 31 mai de cette année. Jeanne, dès lors, ne fut une sainte pour personne, et lui rendre publiquement de tels honneurs, eût été s'exposer au sort qu'elle avait subi. La sentence de réhabilitation, prononcée en 1455, ne lui rendit pas son premier prestige. La Pucelle fut amnistiée après sa mort, mais non sanctifiée. L'iniquité est pareille à la calomnie : elle brûle d'abord et de plus elle noircit. Quatre siècles ont passé sur ce martyre, et l'on peut dire que, pour la victime, l'ère de la justice commence seulement à luire de nos jours.

solidement sa fontaine, et passer par une gradation habilement ménagée, de l'aire même de la place aux parties les plus ornées de l'œuvre du sculpteur. Aujourd'hui toute cette harmonie est détruite : ce monument sort de terre, mais ne pose sur rien.

M. Visconti est mort il y a peu de temps; M. Klagman, son collaborateur dans cette fontaine, vit encore, et tandis que l'on donne plus de finesse aux sculptures du second, en substituant le cuivrage à la peinture, on tronque l'œuvre du premier. Heureusement, il suffira d'enlever quelques tombereaux de terre pour rendre aux choses leur premier état. Mais on ne pourra aussi aisément remplacer la grille basse qui entoure le tout. Elle n'annonce en rien le style de la Renaissance qui domine dans la fontaine et, par un surcroît de fantaisie, on lui a donné la forme d'une corbeille en la renversant à sa partie supérieure. Pourquoi cette forme? Nous concevons l'évasement d'une corbeille. Son emploi le motive, soit pour laisser échapper plus facilement une gerbe de fleurs, soit pour mieux offrir à l'œil les fruits qu'elle contient. Mais une clôture de jardin, en quoi est-il nécessaire qu'elle soit évasée?

Puis l'on verra la singulière combinaison que l'on a été obligé d'adopter pour relier cette clôture aux supports droits et verticaux des grilles mobiles qui fermeront les entrées du parterre. Le hasard nous a fait voir le modèle de ces supports, mais nous ignorons si les grilles qui tourneront sur leurs gonds, seront aussi à surface courbe.

On avait eu primitivement l'intention de donner aux fontes cuivrées de la fontaine une patine de bronze vert antique. Appliquée à une œuvre de la Renaissance, l'idée était trop singulière pour qu'on n'y ait pas sagement renoncé. Mais l'espèce de bronze florentin que l'on voit aujourd'hui ne ressemble-t-il pas plus que de raison à du cuivre naturel? Il serait peut-être opportun de le modifier un peu en le fonçant de ton avant que le temps et l'eau ne le verdegrisent. A. D.

Nous extrayons du *Moniteur* la liste des artistes qui ont été l'objet de nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur à l'occasion des dernières fêtes : MM. Pasqualini, inspecteur des beaux-arts, Appert, Denuelle, Émile Lafont, et Cornu, peintres; Alphonse Lami, statuaire; A. Delton, inspecteur des monuments historiques; Garnaud et Deligny, architectes; Couveley, directeur du musée du Havre.

Ces nominations et surtout celles qui ont suivi la distribution des récompenses à la clôture du Salon, bien que justifiées, pour la plupart, n'ont pourtant pas eu l'entière approbation de l'Académie des beaux-arts. On assure que cette Académie, dans la crainte qu'on n'attribuât à sa légitime influence le choix des artistes jugés dignes de la décoration, a cru devoir décliner la responsabilité de ce choix. On dit même que des remontrances officieuses auraient été faites par elle sur ce sujet à M. le ministre d'État.

Le mérite assurément peut se rencontrer dans tous les genres; cependant il en est de tellement secondaires, qu'il ne faut rien moins qu'une originalité illustre, un talent hors de ligne, pour justifier la décoration. C'est, dit-on, le sens des observations présentées par l'Institut, et en attendant d'être plus amplement informés, nous ne pouvons qu'en approuver la justesse.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MARTIN SCHÖNGAUER

PEINTRE ET GRAVEUR DU XVe SIÈCLE

(*Suite.*)



Les tableaux de Martin Schöngauer sont d'une rareté extrême; la plupart de ceux qu'on met sous son nom présentent peu d'authenticité. Londres croit en posséder un dans la collection Alder : il a été signalé par M. Passavant; cependant, M. Waagen n'a pas cru devoir le mentionner dans l'ouvrage où il a inventorié les richesses de l'Angleterre. La galerie du Belvédère, à Vienne, possède un superbe triptyque qui lui était attribué, et que MM. Crowe et Cavalcaselle ont restitué à Van der Weyden. Le musée de Madrid annonce un Martin Schön dans son catalogue, Munich en compte quatre authentiques et deux douteux dans la Pynacothèque; M. Otte, dans son Archéologie chrétienne, a fait graver une *Annonciation* de ce maître, appartenant à M. Pesch de la même ville; la composition rappelle beaucoup celle que nous avons fait reproduire. Enfin, Ulm et Nuremberg prétendent en posséder plusieurs; bien d'autres tableaux lui sont encore donnés dans les villes qui bordent le Rhin, mais ces panneaux peints par des artistes secondaires qui suivirent son école ne méritent point d'être relatés dans cette étude.

Les peintures que l'on peut voir dans les grands musées de l'Europe, sous le nom de Schöngauer, diffèrent beaucoup entre elles, et ne présentent point ces caractères frappants de style qui ne laissent place à aucune contestation. Trop souvent ces attributions ne sont fondées que sur la présence de quelques-unes des figures que nous avons signalées, aux types étranges, couvertes de turbans, se détachant sur un fond d'or; il n'en a pas fallu davantage aux conservateurs de galeries, jaloux de posséder un tableau du beau Martin. Mais si on veut retrouver les tableaux aujourd'hui perdus de ce grand maître, il faut que la critique soit moins accommodante; il faut qu'elle fasse, dans ses recherches, une part moins grande que par le passé à l'archéologie qui l'a égarée, et qu'elle tienne plus de compte du sentiment véritable de l'art. Nul doute, par exemple, que Martin Schöngauer ait peint, sur fond d'or, des compositions religieuses, lorsque la tranquillité et la sainteté du sujet le lui permettaient, ou plutôt le lui commandaient. Mais pourquoi vouloir que cet artiste, d'un esprit fin et distingué, que ce peintre par excellence du mouvement, se soit condamné à toujours enfermer dans l'immobilité des fonds d'or ses compositions pleines de vie, et que niant ainsi les règles d'un art plus développé, il se soit fait le champion d'un système déjà suranné de son temps, et qui n'était plus suivi que par les artisans qui se faisaient une industrie de peindre pour les églises, et qui prolongèrent une coutume archaïque, jusque vers le XVIIe siècle.

Mais revenons aux œuvres de Schöngauer et commençons par déterminer celles qui, selon nous, peuvent lui être attribuées avec quelque certitude. Nous devons nommer, en première ligne, ces tableaux de Colmar, que les peintres, au dire de Wimpheling, s'empressaient d'aller copier et étudier dans cette ville. Le plus important et le seul qui soit hors de toute contestation, est celui que l'on conserve dans la sacristie de l'église Saint-Martin; la Vierge, de grandeur naturelle, est représentée assise sur un banc de gazon que maintiennent des planches. Elle porte l'enfant Jésus dont les bras entourent son cou. Frappée d'un douloureux pressentiment, elle se dérobe à ces caresses et détourne ses regards pleins de tristesse. Au-dessus, s'enlevant sur un fond d'or, deux anges, dont le visage respire cette sérénité qu'aucun peintre mieux que Schöngauer n'a excellé à rendre, portent une couronne. La Vierge s'appuie contre un treillage, sur lequel se reposent des oiseaux, et autour duquel s'enroulent des plantes chargées de fleurs.

Le contour des figures est tracé avec fermeté, la couleur est d'un ton puissant; la peinture, très-fine, est sèche et lisse, et ne permet de distinguer aucune touche. Jamais pinceau plus délicat ne rendit avec un soin

plus précieux ou le frêle tissu des fleurs, ou l'éclat soyeux du plumage des oiseaux. Les fruits et les fleurs sur lesquels posent les pieds de la Vierge, les plantes qui grimpent le long du treillage, enfin les parties nues des figures sont d'une conservation qui ne laisse rien à désirer. Malheureusement, un peintre du XVIIe siècle, sans doute, a repeint avec des couleurs écarlates et amaranthes le manteau et la robe de la Vierge, qui devaient être bleus. Le tableau, il est vrai, rogné par le bas, ne laisse voir aucune trace de monogramme, mais par derrière on lit tracée en gros chiffres, avec le pinceau, la date de 1473.

Le musée de Colmar possède encore plusieurs tableaux qui sont donnés à Schöngauer. Deux panneaux provenant du couvent d'Isenheim, voisin de Colmar, offrent, en effet, quatre peintures qu'on peut attribuer au maître lui-même et qui paraissent être les volets détachés d'un triptyque; le premier présente d'un côté la Vierge agenouillée, adorant l'enfant Jésus couché à terre; le fond est d'or. De l'autre côté, on voit l'ange Gabriel dont les ailes offrant les brillantes couleurs du paon, rappellent les peintures semblables de Van Eyck. Le saint Antoine est peint également sur fond d'or, à l'intérieur du second tableau; à l'extérieur, la Vierge Marie est représentée ayant à côté d'elle un vase dans lequel croît un lis [1].

Quant aux seize panneaux de la Passion, peints, comme les précédents, des deux côtés, ils ne peuvent être de Martin Schöngauer, et il n'y faut voir, sans aucun doute, que l'œuvre de quelques fabricants de Chemins de la Croix qui auront pris pour modèles les compositions gravées du beau Martin, sans même les suivre exactement. On y distingue, quand on les étudie de près, jusqu'à trois mains différentes; une seule est celle d'un peintre ayant quelque connaissance de l'art : *la Mise au Tombeau*, *la Descente de Croix* et *l'Incrédulité de saint Thomas* lui appartiennent. Tous ces tableaux sont d'une exécution très-large, ou pour mieux dire, très-sommaire, car c'est par défaut de savoir que le peintre a supprimé tous les détails. Pour rendre les terrains et les herbes, il s'est borné à les indiquer par un travail régulier et monotone qui est bien plus d'un artisan que d'un artiste. Dans tous, et ceci est un point caractéristique, un trait sec et inintelligent circonscrit grossièrement tous les contours du visage et des parties nues. Ce trait, qu'on ne retrouve point dans la Vierge de l'Église Saint-Martin, accuse d'une manière irrécusable l'impossibilité dans laquelle était l'artiste de dessiner et de faire ressortir ses figures par le modelé. Enfin, pour nous résumer, nous croyons qu'attribuer à Schöngauer de

1. Il serait à désirer que ces tableaux fussent mis à portée du regard et fixés sur des gonds de manière qu'on pût les tourner et les voir commodément dans les deux sens.

semblables peintures, c'est faire injure à son talent éminent, déjà complétement développé, lorsqu'il vint s'établir à Colmar.

Dans l'un des transsepts de la cathédrale de Strasbourg, au-dessus d'une porte, j'ai été fort supris de voir des vestiges d'une fresque qui m'a paru être de Schöngauer. La Vierge agenouillée adore l'enfant Jésus couché à terre. L'arrivée d'un berger, qui la contemple, ne peut la distraire de son extase. Deux autres pâtres pénètrent dans l'enceinte consacrée par la naissance du Sauveur, et s'entretiennent du miracle dont ils viennent d'être les témoins. Un toit supporté par des poutres entre lesquelles on aperçoit la campagne, abrite la Mère de Dieu et son Fils. De chaque côté de cette composition sont représentés, dans un encadrement gothique, saint André d'une part, de l'autre un saint revêtu des ornements épiscopaux. Bien que le ton général de cette fresque soit clair, comme il convient à ce mode de peinture, le sentiment de quiétude toute céleste de la Vierge, le grand air du berger, le dessin des extrémités, le goût des draperies, ne nous permettent point de douter que ce ne soit là une œuvre de Schöngauer, qui nous fait voir toutefois son talent sous un aspect encore inconnu. Plusieurs tableaux que l'on peut voir dans la même ville, soit au musée, soit dans l'église de Saint-Pierre-le-Vieux, sont encore attribués au beau Martin, mais n'appartiennent qu'à son école.

A Paris, parmi les superbes peintures italiennes que possède M. Beaucousin, il en est une d'une manière toute différente qui ne souffre point de ce dangereux rapprochement. Elle attire d'abord invinciblement les regards par l'étonnante conservation de sa couleur encore aussi vive, aussi éclatante que lorsqu'elle sortit des mains du peintre. Cette peinture représente la *Mort de la Vierge*. Elle repose sur un lit, entourée des douze apôtres, qui font éclater leur douleur avec des expressions diverses. Saint Pierre dit l'office des morts; il est vêtu d'une robe blanche, ses yeux sont gonflés de larmes, sa main gauche se pose sur un livre ouvert, tandis que de la droite il plonge un goupillon dans un seau que lui présente un autre apôtre agenouillé. Un troisième, des lunettes sur le nez, lit dans un livre qu'il tient de ses deux mains et chante les dernières prières. Cette figure a un accent surprenant de vérité. A l'extrémité du lit, saint Mathias, qui remplaça le traître Judas, souffle le feu d'un encensoir qu'un apôtre prend de ses mains. Saint Jean, le disciple bien-aimé, soutient un cierge placé entre les doigts inanimés de la Vierge. Au-dessus de la tête de la mourante, Jésus, son divin Fils, vient assister à ses derniers moments; quatre archanges, aux ailes éblouissantes, l'entourent; deux portent une croix, un lis, et soutiennent le linceul blanc, symbole de la virginité.

Ce tableau merveilleux, avant d'entrer dans la belle collection où il est

si bien placé, a été possédé par deux rois qui étaient aussi des amateurs distingués, Charles Ier d'Angleterre, et Louis de Hollande. Déjà MM. Crowe et Cavalcaselle [1] l'ont restitué à Schöngauer, et il résume, à vrai dire, toutes les qualités du peintre et du graveur : sentiment profond et vrai, composition pleine de vie, couleur puissante et faire précieux. La tête admirable de la Vierge qui rappelle ses plus beaux types [2], celle du saint Pierre, le grand style des anges, le dessin des extrémités, les plis cassés des draperies, les fabriques qui entourent la place qu'on aperçoit à travers la fenêtre ouverte, toute cette composition allemande et flamande à la fois, trahit la main de Schöngauer. Ajoutons que le faire, plus libre et plus gras que dans la Vierge de Colmar, donne à cette peinture une date postérieure ; sans doute elle fut exécutée à une époque où Schöngauer était entièrement maître de lui-même.

Les dessins de Schöngauer ne sont pas moins rares que ses tableaux ; beaucoup de ceux qu'on lui attribue sont apocryphes. Nous en mentionnerons un seulement que possède le musée de Bâle et qui nous paraît incontestable ; ce dessin doit servir de point de départ aux recherches. Il représente la sainte Vierge assise sur un banc de gazon maintenu par des planches, et lisant dans un livre qu'elle tient de ses deux mains. Près d'elle et à droite, l'enfant Jésus, assis à terre, tient d'une main un petit plat à trois pieds, et de l'autre une cuiller. Les fonds très-légèrement indiqués représentent une montagne que couronnent des forts reliés entre eux par un mur d'enceinte. Ce dessin superbe, tracé à la plume d'une main ferme, présente toutes les qualités et tous les défauts des estampes du maître. Il a été gravé par un anonyme, qui a considérablement amplifié cette composition, si belle dans sa simplicité.

Si presque tous les tableaux de Martin Schöngauer ont disparu, et si ceux, très-rares d'ailleurs, qu'on lui attribue, ne présentent pas une authenticité suffisante pour qu'on puisse, d'après eux, formuler une opinion sérieuse sur son talent, du moins possédons-nous de lui un grand nombre de pièces gravées, qui demeurent ses titres les plus précieux et les plus durables à l'admiration de la postérité.

L'œuvre complet des estampes du beau Martin, décrit par M. de Heinecken dans ses *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, comprend cent cinquante pièces. Bartsch, dans son *Peintre-graveur*, a cru avec raison devoir en réduire le nombre à cent seize gravures, dont quatre-vingt-sept se rapportent à des sujets religieux (nous y ajouterons une

1. The early flemish painters, p. 324.
2. Voir les nos 7 et 86 de l'œuvre gravé décrit par Bartsch.

pièce non décrite), quatre à des scènes familières ; quatre aussi représentent des animaux, et vingt et une des motifs d'orféverie ou d'ornements [1].

Les estampes de Schongauer, les premières que nous connaissions marquées d'un monogramme, dénotent toutes, par la perfection du burin, un artiste qui, lorsqu'il eut l'idée de tirer des épreuves de ses gravures, était déjà formé par la pratique de l'art de nieller les pièces d'orfévrerie [2].

Si toutes ses estampes montrent un travail également habile, cependant, par un examen attentif, on s'aperçoit que son talent subit les modifications ordinaires aux grands maîtres. Dans ses premières années, auxquelles on peut rapporter sa *Tentation de saint Antoine*, ses *Annonciations*, *Saint Michel terrassant le démon*, etc., son travail plus soigné et plus froid, ses tailles moins profondes et plus maigres, laissent moins sentir sa personnalité et voir davantage l'influence de l'école de Bruges. Dans les travaux de ses dernières années, son originalité se caractérise davantage; son travail, alors plus creusé, devient plus libre et plus personnel. C'est à cette dernière époque de sa vie qu'il a dû graver les compositions énergiques et mouvementées de *la Mort de la Vierge*, de *la Passion* et son célèbre *Portement de croix*. Un trait profond et large accuse nettement les contours bien ressentis de ses figures; des tailles croisées marquent fortement les ombres, fondues avec la lumière, par le moyen de petits traits courts et arrondis terminant les tailles, et qui se trouvent rappelés dans les ombres; un travail fin et léger indique les demi-teintes et modèle les parties nues, ainsi que le visage des divers personnages. Ces tailles délicates ont déjà disparu, que les premiers travaux sont encore nets. Presque toutes les planches de Schongauer ont été retouchées dans cet état par une main très-habile, qui n'a osé toutefois reprendre que les ombres et les contours fortement accentués. Ces

1. M. Renouvier nous apprend que M. Passavant a vu une estampe de Schöngauer représentant une décollation de sainte Catherine, portant la date de 1458. Cette gravure serait conservée dans le cabinet de Dantzick. Si cette attribution est exacte, ce dont nous doutons beaucoup, cette pièce serait la seule que Schöngauer aurait datée.

2. Le musée de Bâle possède un écrin de forme ronde, destiné à contenir probablement des hosties. Sur les deux faces, en argent, sont gravés avec talent les deux sujets de la Passion décrits dans le catalogue de Bartsch sous les n°s 9 et 10. L'absence du monogramme, la répétition de deux de ces compositions, me portent à croire que cet ouvrage précieux n'est point de Schöngauer, mais plus probablement de l'un de ses frères, qui furent d'habiles graveurs, et dont l'un, Louis, nous a laissé quelques estampes. Bâle possède encore dix-sept médailles religieuses ornées de fleurs au revers; plusieurs sont gravées avec une certaine délicatesse, mais ne peuvent être du beau Martin.

tailles, creusées à nouveau avec beaucoup de vivacité et de vigueur, donnent à l'épreuve un faux aspect de primauté et ont un éclat qui pourrait tromper un amateur insuffisamment exercé; mais qu'il les examine avec un peu d'attention, il verra que ce brillant n'est dû qu'à l'opposition trop heurtée du blanc et du noir; il reconnaîtra qu'en réalité ces épreuves, dans lesquelles on ne peut signaler aucun travail nouveau, sont crues et plates, et qu'elles manquent de modelé, particulièrement dans toutes les parties nues des figures. Il faut donc faire une connaissance intime avec le maître, si l'on veut distinguer facilement les anciennes épreuves, toujours harmonieuses, des nouvelles, dans lesquelles le modelé a disparu, et de celles qui ont été remaniées.

Après cet examen général des pièces du beau Martin, qui nous a permis de constater trois états successifs : le premier où le modelé est indiqué par un léger travail, le second où ce travail a disparu, et enfin le troisième où les ombres et les contours sont grossis par une retouche habile, nous allons communiquer aux amateurs quelques remarques que nous avons eu occasion de faire sur l'œuvre de ce maître [1]. Nous souhaitons qu'ils les puissent trouver intéressantes et nouvelles.

1. [2] L'Ange de l'Annonciation.

2. La Vierge recevant l'Annonciation.

Ces deux pièces, de mêmes dimensions, se font pendant; peut-être sont-elles la reproduction des peintures faites sur les volets d'un triptyque.

3. L'Annonciation.

Cette pièce ravissante, reproduite dans notre précédente livraison, a été l'une des estampes du beau Martin, que les artistes du xv[e] siècle ont le plus aimé à reproduire.

Après les copies déjà indiquées par Bartsch, nous en connaissons encore une par Israël de Mecken, et deux marquées du monogramme W, dont l'une dans le même sens que l'original, et l'autre en contre-partie. Ces deux copies, non signalées jusqu'ici, ne donneraient-elles pas raison aux iconographes, qui, comme MM. Ottley et Renouvier, pensent que les estampes portant cette marque sont dues au burin de deux artistes

1. Nous croyons qu'il existe, de presque toutes les estampes de Schöngauer, des états différents; malheureusement leur rareté extrême empêche d'établir ces états.

2. Nous avons adopté les numéros d'ordre du *Peintre-graveur* de Bartsch.

distincts, Wenceslaus d'Olmütz et Wohlgemuth, le maître d'Albert Dürer? Nous posons cette question intéressante aux amateurs de l'école allemande dans l'espoir que, la réponse tentant quelques-uns d'entre eux, nous saurons bientôt quelle est la part que nous devons faire à chacun de ces deux maîtres.

La plus jolie copie de cette pièce a été gravée, en beaucoup plus petites proportions, par un graveur qui n'y a point mis sa marque, mais qui l'a rendue fort curieuse en la datant de l'année 1483. (Haut., 90 millim.; larg., 65.)

Dans le cabinet de M. Pesch, à Munich, se trouve un tableau dont la composition rappelle beaucoup l'estampe. M. Otte a fait graver dans son *Archéologie*, cette peinture attribuée à Martin Schöngauer.

4. La Nativité.

Dans les Heures à l'usage de Rome, éditées par Gillet Hardouin en 1509, on trouve les copies des principaux personnages de cette belle composition; mais la scène, au lieu de se passer dans une chapelle en ruine, est transportée au milieu d'un magnifique palais orné de pilastres qui supportent des voûtes en plein cintre richement ornées dans le goût italien. Plusieurs autres figures, dans ces mêmes Heures, rappellent encore le style de Schöngauer, surtout par l'arrangement des draperies, sans cependant être des copies de ces estampes.

6. L'Adoration des Mages.

Cette pièce et la précédente, de mêmes dimensions, se font pendant.

7. La Fuite en Égypte.

Mariette, mentionnant *la Fuite en Égypte* dans son catalogue, observe judicieusement « que cette estampe n'est pas une des moindres de Martin « Schön, qui l'a gravée avec soin; et que, contre l'ordinaire des peintres « d'alors, qui observaient peu le costume, il a fait des recherches dans « le choix des arbres étrangers qu'il a introduits dans sa composition, « qui font connaître que la scène se passe en Égypte et que le peintre « était homme curieux et de goût. » Cette belle estampe, dans laquelle Schöngauer nous a transmis le plus beau type de Vierge qu'il ait conçu, a vivement frappé Albert Dürer, qui, dans le même sujet faisant partie de sa *Vie de la Vierge*, s'en est inspiré, et même en a copié quelques parties.

Dans les livres d'Heures édités par Ambroise Girault en l'honneur de la Vierge Marie, nous retrouvons cette charmante composition, repro-

duite, non d'après l'original, mais d'après la copie libre d'Albert Dürer.

Si, en Italie, les œuvres du peintre de Nüremberg, impressionnèrent les artistes plus vivement que ne le firent les productions du maître de Colmar, il n'en fut point de même en France.

Les femmes d'Albert Dürer parurent peu aimables sans doute aux yeux des Français, plus amoureux de la grâce que de la puissance. Combien, au contraire, leur devaient plaire les femmes représentées par Schöngauer !

8. Baptême de Jésus-Christ.

Albert Dürer, dans sa *Vierge au papillon*, a emprunté au beau Martin la figure de Dieu le Père apparaissant au milieu des nues. Cet emprunt et celui de la *Fuite en Égypte* sont les seuls qu'il ait faits à Schöngauer.

9-20. Suite de la Passion.

Premier état, avant les tailles recreusées dans les ombres.

Deuxième état, avec la retouche.

Dans le nº 18, représentant *la Sépulture*, on peut signaler quelques différences presque imperceptibles. Dans le premier état, la saillie du rocher qui touche la tête du Christ est indiquée par plusieurs tailles qui ne se rejoignent point à leurs extrémités, tandis que, dans le deuxième état, ces tailles, en se confondant, forment une seule et unique taille, extrêmement noire, qui dessine la tête du Christ. Dans le premier état aussi, la lèvre supérieure de Notre-Seigneur est exprimée par deux tailles qui laissent entre elles un petit intervalle blanc; dans le deuxième état, la lèvre est dessinée par une seule taille très-forte.

Bartsch, dans son tome VIII, page 7, du *Peintre-graveur*, suppose que cette suite complète a été gravée par un maître au monogramme SW, bien qu'il n'ait connu de cette suite que le nº 9, dont la planche est depuis parvenue entre les mains de M. Piot, qui croit, et peut-être avec raison, que ce maître n'a gravé que cette seule pièce. (Voir la note de la page 326; voir, au sujet des tableaux de *la Passion* donnés à ce maître, ce que nous avons dit p. 323.)

L'artiste français qui grava, pour les Heures de Simon Vostre, *l'Arrestation de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, emprunta à Schöngauer la figure de l'homme étendu à terre que saint Pierre menace de son épée.

21. Le portement de croix.

Le côté droit du paysage de cette pièce superbe n'a pas été terminé; on peut faire la même remarque dans beaucoup d'autres pièces de Schöngauer.

Le musée du Louvre renferme un tableau peint d'après cette com-

position sur cuivre. Cette peinture, qui provient de la collection de Louis XIV, avait été donnée à tort par les inventaires à Rottenhamer; elle doit avoir été faite par un artiste de l'époque des Franck. Quant au dessin donné par les inventaires de ce même musée au beau Martin, il n'y faut voir qu'une mauvaise copie de l'estampe.

M. Waagen, enregistrant cette pièce parmi les trésors possédés par l'Angleterre, dit: « Je suis convaincu que Raphaël emprunta au beau Martin, « pour son célèbre tableau le *Spasimo*, la figure du Christ succombant « sous le poids de la croix, et se soutenant sur sa main droite. Comme « Raphaël a dû connaître de bonne heure les gravures de Martin Schöen « dans l'atelier de son maître le Pérugin, il est naturel de supposer que « cette figure a dû frapper son esprit encore jeune. »

Nous sommes fâché de ne pouvoir partager l'opinion du savant iconophile, qui s'est laissé égarer par sa piété pour le génie allemand. L'attitude douloureuse du Christ, adoptée par les deux peintres, est tout hiératique, et se retrouve encore de nos jours dans les Chemins de la Croix qui ornent les moindres chapelles. Si l'on compare d'ailleurs les deux Christ tels que Raphaël et Schöngauer les comprirent dans la même position, on sent de suite combien est grande la différence des idées et du style dans les deux écoles. Chez le maître allemand, la figure du Sauveur du monde manque de cette unité qui donne tant de grandeur à celle du maître italien; la tête vue de face s'attache mal au corps représenté de profil; la ligne courbe du dos donne au Christ quelque chose d'humble et de trop humain, qui sied mal à la divinité. Chez Raphaël au contraire, la noble figure du Christ, admirable d'ensemble, se présente toute de trois quarts, et la belle ligne droite du dos conserve à son Christ toute la dignité d'un Dieu qui se sacrifie.

Simon Vostre, pour les illustrations de ses Heures, fit copier la figure du Christ et celle des bourreaux qui l'entourent. D'autres compositions dans ses Heures indiquent aussi l'influence du goût de Schöngauer; mais si nos artistes français empruntèrent quelques-uns des ornements et compositions du beau Martin ou de Zoan Andrea, ou s'ils s'en inspirèrent, il n'en ressort pas moins de l'étude de nos livres d'Heures, qu'il existait alors en France une école vraiment nationale. Dans les copies elles-mêmes, il est aisé de reconnaître les caractères propres d'une école indépendante, qui semblable à celles de l'Italie, ne peut copier servilement et sans mettre dans ses copies la marque d'un goût original.

25. Jésus-Christ en croix.

Premier état: la manche de la Vierge est en partie cachée par les arbres du fond.

Deuxième état: le contour de la manche de la Vierge, repris par un trait profond, n'offre plus de solution de continuité, et les arbres qui la couvraient en partie ont été effacés.

C'est probablement de ce morceau, le plus beau des *Christ en croix* de Schöngauer, que Vasari a voulu parler, lorsqu'il dit qu'un Christ en croix, accompagné de saint Jean et de la Madone, fut trouvé si beau, que le miniaturiste Gherardo le copia au burin. Cet essai, ajoute-t-il, réussit parfaitement à Gherardo [1], mais la mort l'empêcha d'en tenter de nouveaux.

26. Jésus-Christ en jardinier apparaissant a Madeleine.

Il existe de cette pièce deux copies curieuses, l'une par un maître allemand fort habile, qui a mis sur le vase la date de 1477, l'autre par Nicoletto de Modène, qui a modifié la composition d'une manière peu sensible.

M. Waagen, dans ses *Trésors d'art de la Grande-Bretagne*, « reconnaît, « dans le beau geste de Notre-Seigneur, l'idée originale du Christ de Ra- « phaël remettant à Pierre les clefs de l'Église. » Cette opinion de M. Waagen ne nous semble pas fondée plus solidement que celle que nous avons déjà discutée au sujet du *Portement de croix*.

28. Vierge debout.

Cette estampe remarquable, l'une des plus belles de l'œuvre, a été copiée par un artiste italien, qui a ajouté un paysage dans le fond, et qui a marqué sa gravure des lettres S S retournées.

33. Mort de la Vierge.

Premier état: avant un trait échappé qui coupe le pied droit du second personnage qu'on voit agenouillé à gauche.

Deuxième état: avec le trait échappé.

Troisième état: la planche a été brutalement retouchée en beaucoup d'endroits, notamment par des tailles horizontales et profondes sur la figure de l'apôtre le plus près du trait carré à gauche, et sur la figure de l'apôtre qui se trouve derrière la croix, ainsi que sur le lit de la Vierge.

La *Mort de la Vierge* est, selon Vasari, l'un des meilleurs ouvrages

1. Ce Gherardo, dont tous les ouvrages sont perdus, ne serait-il pas cet artiste contemporain de Domenico Ghirlandajo, qui fut fort réputé pour ses mosaïques et ses miniatures. Zani est fort tenté de donner à ce graveur un Christ en croix que possède le cabinet de Vienne, ainsi qu'une petite estampe ovale de cinq figures et deux anges, avec l'inscription de la croix écrite à rebours. Ces deux pièces sont marquées d'un A et d'un G figurés autrement que dans les autres pièces ainsi marquées qu'on donne à Glockenton.

du beau Martin. (Voir p. 324 ce que nous disons d'un tableau représentant ce même sujet, possédé par M. Beaucousin.) La copie de Wenceslaüs d'Olmütz porte la date de 1481.

34-45. Les Douze Apôtres.

Bocholt, dans sa suite des *Douze Apôtres*, paraît s'être inspiré de plusieurs des figures de Martin Schön; il a copié même le *Saint Pierre* (n° 34) et le *Saint Barthélemy* (n° 30 du catalogue de Bartsch).

38. Saint Philippe.

Copie par le maître à la marque ROP suivie d'une cafetière.

46. Saint Antoine.

Cette pièce, de mêmes dimensions que la *Sainte Véronique* n° 66, paraît avoir été faite pour lui servir de pendant.

47. Saint Antoine tourmenté par les démons.

Premier état : avant la prolongation des petits traits horizontaux jusqu'au milieu de l'estampe à gauche, et avant plusieurs autres intercalés dans le haut.

Deuxième état : avec les traits horizontaux prolongés.

Nous savons, par Vasari, que cette pièce, où une foule de démons se montrent sous les formes les plus variées et les plus bizarres que l'on puisse imaginer, plut tellement à Michel-Ange, qu'il la reproduisit en peinture. Ce dessin colorié se trouvait encore à Milan, au commencement du siècle. Qu'est-il devenu depuis?

M. Reiset, conservateur des dessins au musée du Louvre, en rangeant les innombrables dessins de cette collection, en a trouvé un fort beau qui représente un homme nu tourmenté par des démons qui le tirent en divers sens au moyen de chaînes rivées à un anneau passé autour de son cou. Le dessin, exécuté à la mine d'argent, rappelle, par le style des démons, Martin Schöngauer, et, par le faire, le maître de 1466. Bien que ce dessin n'ait aucun rapport, pour le procédé, avec celui qui est conservé au musée de Bâle, cependant il serait très-possible qu'il fût des premiers temps de Schöngauer; mais nous n'oserions l'affirmer.

53. Saint Jacques le Mineur.

Premier état : avant un grand cartouche contenant plusieurs lignes écrites, et qui couvre tout le milieu du ciel; c'est une pièce de la dernière rareté.

Deuxième état : avec ce cartouche, très-rare aussi.

Ce morceau, non terminé, passe pour être le dernier du maître.



LA MORT DE LA VIERGE.

Martin Schöngauer, le peintre du mouvement, est le premier qui ait osé reproduire sur le cuivre le tumulte des combats.

58. Saint Michel terrassant le démon.

C'est une des plus belles gravures de la première manière du maître, est aussi une de celles qui trahissent le plus l'étude de Van Eyck, qu'on retrouve dans l'attitude de l'archange, dans les ajustements de la draperie, et jusque dans les moindres détails du costume.

Il en existe une très-belle copie en contre-partie par un anonyme.

60. Saint Sébastien.

Le musée de Vienne possède un charmant petit tableau qui paraît avoir été fait d'après cette belle estampe.

68. Le Sauveur.

L'estampe a été copiée par Wenceslaüs d'Olmütz. Bocholt l'a également reproduite, mais en beaucoup plus grandes proportions.

69. L'Homme de douleurs.

Premier état : la pièce, plus grande, laisse voir la face extérieure de la pierre d'appui de la fenêtre, sur laquelle Martin Schöngauer a gravé son monogramme.

Deuxième état : la face extérieure de la pierre d'appui ayant été coupée, le monogramme a disparu, mais a été regravé sur la face intérieure de la pierre.

77-86. Les Vierges sages et les vierges folles.

Israël de Mecken a copié cette suite, à l'exception du n° 83, qu'il a gravé différemment.

88. Le Départ pour le marché.

Il existe de cette pièce une copie fort curieuse, par Nicoletto de Modène, qui a écrit sur un piédestal, à droite : OP. NI. MODENENSIS. M. Denon possédait, dans sa précieuse collection, un dessin gravé en clair-obscur au xvie siècle, qu'il donnait au Titien. Ce dessin n'était autre chose qu'une copie, avec de nombreuses modifications, de la gravure de Schöngauer.

96-105. Diverses armoiries.

On trouve des copies des nos 97 et 100, inconnues à Bartsch, par Wenceslaüs d'Olmütz ; ces copies nouvelles peuvent faire supposer que cet artiste a gravé la suite complète. Pigouchet, célèbre éditeur français du xve siècle, reproduisit les types des sauvages inventés par Schöngauer

dans la marque qu'il plaçait en tête des ouvrages qu'il éditait[1].

108. Rinceau d'ornement au hibou.

Ce morceau a été copié par Bocholt.

112. Rinceau d'ornement.

La marque se trouve au-dessous de la tige qui se croise, et non au-dessus, comme l'a indiqué Bartsch.

Pièce non décrite. Jésus crucifié.

Notre-Seigneur est représenté attaché à la croix, qui s'élève au milieu de l'estampe. A gauche, se tient la sainte Vierge; à droite, saint Jean, qui paraît s'avancer vers la croix; il porte un livre de sa main gauche. Le monogramme du maître est gravé au milieu du bas. — Haut., 105 millim.; larg., 72.

Bien que cette pièce ressemble beaucoup à celle décrite par Bartsch sous le n° 23, elle s'en distingue aisément en ce que les têtes des personnages n'y sont point entourées d'auréoles lumineuses. Elle est aussi de moindre dimension.

Bartsch en a connu une copie ancienne qui n'a point de marque, et qu'il a décrite dans son tome X, page 6.

Nous ne terminerons point cette étude sans dire ce qu'a fait pour la mémoire de Martin Schöngauer sa ville d'adoption. Nous voulons aussi remercier l'habile et actif bibliothécaire de Colmar, M. Hugot, à qui nous devons plus d'un précieux renseignement. Plein de respect et d'amour pour le grand artiste qui a illustré sa ville, M. Hugot rassemble en un dossier tous les documents qui se rapportent à la famille de Martin. Nous espérons qu'un jour qui n'est point éloigné, il voudra bien faire part aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* des résultats de ses recherches.

En 1847, sous la direction de M. Nicolaï, maire de Colmar et de M. L. Hugot, les habitants de cette ville ont fondé une société sous le nom de Schöngauer, dans le but de former un cabinet d'estampes, et une bibliothèque composée, premièrement de grands ouvrages de luxe, à planches

1. Nous regrettons de ne pouvoir davantage nous étendre sur les points de rapprochement qui existent entre notre école française à cette époque et celle de Colmar. Les difficultés que nous avons rencontrées dans ce travail nous obligent à ne signaler que quelques faits, en attendant que nous puissions revenir avec plus de lumières sur ce sujet. On sait combien il est malaisé d'utiliser les immenses richesses de notre grande et précieuse Bibliothèque, lorsqu'on est contraint de les chercher successivement dans les divers départements qui la composent; tout travail de comparaison est impossible dans ces conditions. Malgré les espérances d'une organisation meilleure qu'un décret récent avait fait concevoir, ces difficultés n'ont point disparu.

relatives aux études historiques, à la pratique des arts du dessin et à l'histoire naturelle, et en second lieu de traités professionnels. La seule charge imposée aux sociétaires est celle d'une contribution annuelle de deux francs. Les communes du département, sollicitées par le préfet, ont pris part également à cette utile institution, et chaque année elles votent à la Société Schöngauer, une allocation proportionnée à leur importance.

Ces ressources, en apparence si minimes, ont cependant déjà produit des résultats importants, comme nous avons pu nous en convaincre récemment. Ils ont permis à la Société d'acheter un grand nombre d'ouvrages intéressants, de réparer une église transformée depuis la révolution en étable et en grenier à fourrages, de la rendre propre à l'installation d'un musée, et de restaurer en entier le couvent des Unterlinden, que lui a concédé le conseil municipal pour y établir ses collections. Enfin, un jeune sculpteur de Colmar, déjà connu à Paris par son talent, M. Bartholdi, élève actuellement à ses frais, dans la cour du cloître, une fontaine au-dessus de laquelle il placera la figure du beau Martin.

Ce noble exemple donné par Colmar mérite d'être cité. Il serait à souhaiter que toutes les villes de France, qui ont joué un rôle dans notre histoire, fussent également zélées pour la mémoire de leurs hommes célèbres. Il ne serait pas moins désirable qu'elles pussent comprendre quelles puissantes ressources on trouve dans l'association pour un but commun, et qu'elles sussent les employer comme on a fait à Colmar, pour réveiller chez leurs habitants le goût de l'art et de l'étude.

ÉMILE GALICHON.



LA TÊTE DE CIRE DU MUSÉE WICAR

A LILLE [1]

Au nombre des trésors que Wicar avait recueillis en Italie, et qui forment aujourd'hui la partie la plus précieuse du musée de Lille, se trouve un buste de jeune fille qui, par sa beauté non moins que par sa rareté, mérite l'admiration et l'intérêt du curieux. Wicar ne lui avait pas donné d'autre titre que celui de *Tête de cire du temps de Raphaël;* mais d'autres voulurent y voir un ouvrage de la main même de Raphaël; on supposa que ce grand peintre, faisant revivre un usage des patriciens romains qui exposaient les bustes en cire de leurs ancêtres dans le vestibule de leur palais, avait été appelé à consacrer le portrait d'une patricienne de Rome moderne!

Les auteurs du catalogue rédigé par une commission de la Société des des sciences et arts de Lille [2], mettant en doute cette attribution en ont cherché une dans l'antiquité. Ils ont cité les preuves données par un antiquaire de l'existence de figurines de cire retrouvées en parfaite conservation dans les tombeaux égyptiens, et la découverte faite en 1852, dans des fouilles pratiquées sur l'emplacement de Cumes, de tombes romaines du temps de Dioclétien, renfermant des squelettes privés de leur crâne et munis à la place de têtes de cire. Ils ont même mentionné une dissertation où l'on conjecture que ces squelettes et ces têtes appartenaient à des martyrs chrétiens, victimes de la persécution de l'empereur. Sans revendiquer pour leur monument une origine aussi précise, les auteurs de Lille ont pensé qu'il pourrait bien appartenir à l'époque romaine, en appelant toutefois l'examen des antiquaires et des artistes sur un problème qu'ils ne regardaient pas, avec raison, comme résolu par ces exemples et ces dissertations.

L'archéologie, chargée de débrouiller tant de côtés de l'histoire de

1. V. une lettre de Lille, *Illustration* du 27 mars 1852.
2. *Catalogue des objets d'art légués par Wicar.* Lille, 1856; in-12, p. 315.

l'art, peut se perdre en effet dans bien des recherches inutiles si elle n'est pas éclairée par sa critique esthétique. Wicar n'a point dit la provenance de son buste, mais il l'avait rapporté de Florence, pays où les découvertes exceptionnelles prennent volontiers le nom de Raphaël,



témoin le portrait de jeune homme trouvé par Fabre et donné au musée de Montpellier, et la Cène du couvent des religieuses de Saint-Onuphre découverte en 1845. Il s'était trompé dans son attribution de nom, seulement, par besoin de courir après le plus connu, et de quelques années, mais non de toute la distance qui sépare le siècle de Dioclétien et celui des Médicis. Je pense que les personnes qui ont un peu fréquenté les anciens artistes italiens, n'hésiteront pas à voir dans la tête de cire de Lille

un ouvrage florentin antérieur à Raphaël. Les traits de cette tête sont absolument modernes, avec des surprises de nature qui n'appartiennent qu'à l'art naïf du xve siècle. Le nez, fort à la racine et d'une ligne concave, prend aux narines des finesses toutes sensuelles. La coloration des lèvres est encore apercevable, et l'émail des yeux à peine terni dans leur cavité ; le profil entier se contourne en lignes légèrement ressenties, d'une expression frappante de morbidesse, les cheveux massés négligemment sentent seuls l'antique, mais cette coiffure avec un grand enroulement au chignon et un bandeau dont les traces sont visibles, n'était pas étrangère au costume florentin, ainsi qu'on peut le vérifier sur les bas-reliefs de Ghiberti.

A travers toutes ces réalités, la tête de cire garde beaucoup de style, et c'est par là qu'elle se classe à côté des ouvrages de sculpteurs florentins connus, tels que Desiderio da Settignano et Andrea del Verrocchio. L'objet de comparaison le plus à portée que je puisse citer est le buste en marbre de Béatrice, fille du duc Hercule de Ferrare, qui est au musée du Louvre et attribué à Desiderio. L'analogie serait bien plus grande si, à la place des draperies chiffonnées qui ont été ajoutées au buste de cire postérieurement, on supposait le corsage collant, propre aux Italiennes, qui distingue le buste de marbre. Mais il n'y a là qu'une analogie de style. L'histoire de l'art florentin fournit des indications plus précises.

C'était un ancien usage à Florence de consacrer dans les églises, comme des vœux, la représentation entière des personnes chéries dans les familles. Ces représentations se faisaient en cire colorée avec des habits et des ornements imités au naturel ; elles s'étaient assez multipliées pour qu'on en vînt à décréter que les principaux de la république auraient seuls le droit de faire vouer leur image. Il y avait une famille d'artistes adonnée à la fabrication de ces images ; le chef, Jacopo Benintendi, son fils Zanolès et son neveu Orsino en avaient pris le nom de *Sallimagini* ou *del Ceraiuolo.*[1] Vasari nous apprend que ces images votives d'abord grossières furent faites dans une manière beaucoup meilleure depuis Andrea del Verrocchio, qui se lia étroitement avec Orsino le cirier, déjà très-entendu dans son art, et lui apprit à y devenir excellent. « Perchè avendo egli « stretta dimestichezza con Orsino Ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in « quell'arte assai buon giudizio, gl'incomíncio a mostrasse come potesse in « quella farsi eccellente[2]. » L'historien donne en exemple les images de

1. Migliore, *Commentaires sur Vasari cités dans l'édition de la Société des Amis des Arts* Florence, Lemonier, 1849; tome V, p. 154.

2. Vasari, *Vie d'Andrea Verrocchio.* Ibid., p. 152.

Laurent de Médicis que ses amis firent faire après qu'il eut échappé miraculeusement à la conjuration des Pazzi (1478) et qu'ils vouèrent dans les églises des religieuses de Chiarito, de la Nunziata de'servi à Florence et de Sainte-Marie-des-Anges à Assise. Orsino les avait exécutées avec l'aide et sous la direction de Verrocchio : le corps était fait d'une ossature de boisage entrecroisé de cannes fendues, recouverte de drapeaux enduits de cire et arrangés en plis élégants; les têtes et les mains étaient de cire plus épaisse, vides en dedans et peintes, avec des ornements aux cheveux et toutes les parties si bien rendues au naturel qu'elles représentaient non des hommes de cire, mais des vivants. « Onde Orsino con l'aiuto ed « ordine d'Andrea ne condusse tre de cera grandi quanto il vivo, facendo « dentro l'ossatura di legname ed intessuta di canne spaccate, recoperte poi « di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente che non si « puo veder meglio ne cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani « e piedi fece di cera più grossa, ma vote dentro, e retratto dal vivo e depinti « a olio con quelli ornamenti di capelli ed altre cose, secondo che bisognava « naturali e tanto ben fatti che rapprosentavano non più uomini di cera ma « vivissimi. [1] »

On est ainsi autorisé à reconnaître dans la tête de cire de Lille un des ouvrages fabriqués par Orsino le cirier sous la direction d'Andrea del Verrocchio. Ceux qui sont cités par Vasari ont péri ; leur auteur même était complétement ignoré avant que l'attention des amateurs ne se fût portée avec tout l'amour requis sur les ouvrages du XVe siècle ; c'est ce qui explique l'insuffisance des documents sur l'origine de celui-ci et l'attribution raphaëlesque qu'il avait reçue à une époque où l'on était moins familiarisé qu'aujourd'hui avec les nuances de l'art italien de la renaissance. Sa beauté singulière, qui lui avait valu cette attribution, ne peut nous étonner, même dans l'ouvrage d'un cirier, quand nous savons que ce cirier appartient à l'époque la plus merveilleuse des arts florentins et qu'il travaillait sous la direction de l'un des plus grands plastiqueurs de son temps. Verrocchio fut l'un des premiers à prendre pour modèles les moulages des objets naturels et des personnes mortes; il fut l'élève de Donatello et le maître de Léonard de Vinci ; il s'était enfin rendu fameux dans la sculpture par ses belles têtes de femme[2]; la gravure, à défaut de monuments perdus ou dispersés, peut encore nous donner une idée de la grâce qu'il savait y mettre! Que les Lillois se consolent donc de n'avoir ni un monument romain, ni une sculpture de l'école de Raphaël; ils possè-

1. Vasari, *Vie d'Andrea Verrocchio*, t. V, p. 153.

2. *Buste de femme*, au British Museum. Bartsch; tome XIII. p. 103. n° 3.

dent un objet unique, reste d'un art qui eut son moment brillant au xve siècle, et qui s'est dissipé au milieu des développements de l'art moderne.

La France aussi a eu de cet art quelque parcelle. Il s'appelait chez nous *la cire ouvrée en vœu, les vœux de cire*[1]. Beaucoup d'objets entraient dans son domaine, depuis les membres isolés dont on vouait la guérison dans les chapelles de la Vierge, et les portraits domestiques qui donnèrent lieu aux pratiques superstitieuses de *l'envoûtement*, jusqu'aux représentations des rois et des princes qui étaient portées dans les funérailles. Ces images, faites d'après nature, eurent du moins pour résultat heureux d'amener plus de vérité dans le dessin, plus de ressemblance dans le portrait, et l'on en trouve dans des collections qui ont mérité les attributions les plus honorables[2].

Depuis la Renaissance, la cire ouvrée a été reléguée hors du parvis, gardée tout au plus dans quelques ateliers de sculpture pour l'exécution des maquettes, mais, dans ses plus grands développements, condamnée d'un côté aux préparations anatomiques, de l'autre aux figures des cabinets de saltimbanques. Sans doute les figures anatomiques ont acquis une perfection infiniment précieuse pour la science. L'histoire des mœurs est aussi intéressée à s'informer des cabinets de cire fameux dans leur temps, tels que celui du sieur Benoist

Qui fait toute la cour si bien au naturel
Avecque de la cire où se joint le pastel[3]...

et celui de Curtius qui montra aux badauds les grandes célébrités de la révolution[4]. Mais l'art avait fui de ces mannequins d'autant plus éloignés de la vie qui lui est propre qu'ils simulaient davantage la vie réelle. Comment les artistes de la Renaissance avaient-ils fait pour le préserver de ces défauts dans leurs simulacres? c'est leur secret; mais le dernier mot n'est peut-être pas dit : la cire peut se prêter encore aux tentatives de la sculpture polycrome qui n'ont été que timidement abordées. Bien que

1. M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre.* 2e partie. Documents et glossaire. Paris, 1853; in-12, p. 215. — *La Renaissance des Arts.* Paris, 1850; in-8, p. 48.

2. Le cabinet Denon contenait un buste d'homme attribué à Jean Goujon. *Description de monuments antiques,* par Dubois. 1826; in-8, p. 122, n° 655.

3. *Le Livre des Peintres et Graveurs*, par Michel de Marolles. Paris, 1855; in-8, p. 48.

4. M. Éd. Fournier a recueilli des détails intéressants sur ces deux ciriers dans un article de l'*Illustration* (22 mai 1852). Ajoutons qu'on peut voir à Versailles le *portrait de Louis XIV* modelé par Benoît; et que Curtius fit recevoir au Salon de 1791, le buste colorié en cire du prince royal.

l'écueil soit ici très-rapproché, pourquoi poserait-on des barrières au génie qui se plaît aux témérités? les Grecs, sévères et délicats dans leur goût, firent place aux cires colorées non-seulement dans les jouets d'enfants, les poupées et les marionnettes, mais dans de véritables objets d'art; Lysistrate, statuaire de Sicyone, frère de Lysippe, s'y était fait un nom; Anacréon adressait sa dixième ode à un Amour de cire. Nous faisons aujourd'hui les faux visages et les bébés aussi bien peut-être que les Grecs, mais nous laissons aux figuristes de campagne les images des illustres et les petits Jésus; il y a pourtant bien des circonstances où l'art gagne quelque chose de touchant à se rapprocher de la réalité plus que ne le veulent les règles académiques, et où, tout en repoussant la trivialité et la jonglerie, il pourrait, l'inspiration aidant, ennoblir l'industrie du cirier.

JULES RENOUVIER.



ESTAMPES SATIRIQUES

BOUFFONNES OU SINGULIÈRES

RELATIVES A L'ART ET AUX ARTISTES FRANÇAIS PENDANT LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES.

I

Les estampes anciennes représentant des sujets satiriques, bouffons ou singuliers ont été, jusqu'à présent, assez négligées, aussi bien dans l'histoire de l'art que dans l'histoire politique et dans celle des mœurs. Cela vient de ce qu'il n'existe point d'étude spéciale, approfondie et complète sur ces productions, si conformes à l'esprit français et si propres à le faire juger. Pourtant quel livre à mettre au jour que celui qui traiterait un sujet si fécond et si intéressant? Mais aussi quel ensemble de connaissances en histoire, en politique, en biographie, il faudrait réunir pour oser l'entreprendre!

Nous n'abordons aujourd'hui, pour notre part, qu'un côté d'une œuvre si considérable, en décrivant, avec les éclaircissements nécessaires, les satires gravées, assez peu nombreuses, qui se rapportent à des faits ou à des personnages, plus ou moins connus, de l'art français. Même en restreignant ainsi notre cadre, nous avons dû nous livrer à des recherches fort longues, à raison de la rareté même des estampes ou de la difficulté que présentait leur explication. Et à combien de points divers de l'art ne nous feront-elles pas toucher en effet, par exemple quand elles rappellent quelque abus, tel que le *rognage des monnaies* avant Louis XIII, ou quand elles combattent la création d'une *maîtrise de gravure* et celle d'une *censure exclusive et personnelle du même art*, ou encore quand elles attaquent l'antique et respectable institution de l'Académie de peinture de Saint-Luc au profit de sa jeune rivale l'Académie royale de peinture et de sculpture, en attendant qu'elles s'en prennent plus tard aussi à cette dernière et se moquent de ses expositions *aux salons* du Louvre!... Puis ce seront des

artistes ou des amateurs dont elles représenteront, pour les ridiculiser ou les défendre, la personne et les œuvres : *Poussin*, *Mansart*, *Keller*, *Bon-Boulogne*, *Lafont de Saint-Yenne*, *Greuze*, *Girodet*, *Denon*, etc.

Un véritable intérêt historique s'attache donc à quelques-unes des estampes qui vont nous occuper. Presque toutes, si l'on s'avisait jamais de reprendre, après le compilateur Nogaret, l'idée d'une histoire anecdotique de l'art, offriraient les éléments d'un piquant chapitre; mais, sous le rapport de l'invention ou de l'exécution, elles n'ont en général qu'une valeur assez secondaire. Jamais en effet nos dessinateurs satiriques anciens n'atteignirent à l'originalité mordante ou comique, incisive et claire de nos caricaturistes modernes, Carle Vernet, Granville, H. Monnier, Daumier, Cham, Bertall, véritables créateurs du genre, ni surtout au charme et à la profondeur morale d'un Gavarni, dont la satire n'est point caricaturée. Cette infériorité, aussi bien que la rareté des estampes satiriques anciennes, s'explique assez par les sévérités que l'autorité opposait autrefois à ces attaques, si multipliées de nos jours.

Nos recherches ne commencent qu'au XVIIe siècle; que l'on n'oublie pas en effet qu'elles ne s'étendent qu'aux estampes singulières qui ont trait à l'histoire de l'art. Or nous n'en avons découvert aucune qui fût antérieure au XVIIe siècle, ni parmi les imitations des allégories facétieuses de Breughel et des Allemands contemporains, dont la plupart ne font que la satire des mœurs, ni dans la féconde pléiade des maîtres de Fontainebleau, dont la bouffonnerie même, s'ils y touchent parfois, est, comme leurs plus beaux motifs de décoration, un emprunt fait à la mythologie.

A peine avons-nous été plus heureux pour les premières années du XVIIe siècle : les œuvres des graveurs les plus laborieux et les plus observateurs de cette époque, Callot, Abraham Bosse, ne renferment pas non plus de pièce ayant trait à notre sujet. A partir seulement de 1625 environ, parurent plusieurs eaux-fortes concernant chacune la personne même de son auteur. Quelques-unes de ces allégories, qui n'ont, on le comprend, rien de satirique, rentrent cependant dans notre cadre à cause de leur singularité [1].

1625 (vers). — *Allégorie sur le retour de Pierre Brebiette de Rome à Paris, gravée à l'eau-forte par lui-même.* (Nous en donnons ici une réduction partielle.) — C'est P.-J. Mariette, le savant amateur, qui nous

1. Nous citerons rapidement ces estampes, nous réservant de décrire en détail les pièces de ce genre dans la liste générale des *Portraits des Artistes français* que nous publierons à la suite des *Portraits inédits* de M. Ph. de Chennevières.

apprend, dans ses précieuses notes manuscrites conservées au Cabinet des estampes, que l'un des trois cavaliers représentés dans cette pièce est Pierre Brebiette, son auteur même. Ils s'éloignent à toute bride de la ville de Rome, poursuivis par la Mort armée d'un javelot et montant un maigre coursier, tandis qu'un petit Amour leur indique le chemin de Paris et qu'un autre leur décoche un trait. Les vues des deux villes occupent l'une la gauche, l'autre la droite du fond, et sont personnifiées, Rome, par une déesse tutélaire, assise sur le premier plan avec la louve, Rémus et Romulus à ses pieds, parmi des roseaux; Paris, par un fleuve assis du côté opposé, et sainte Geneviève, patronne de la ville, que l'on voit dans le ciel. On lit à la gauche du bas, la signature *P. Brebiette fecit et in.*; à droite, dans la marge, *Aug. Quesnel excud.* — Dimensions de la planche : larg., 158 millim.; haut., 113. — Pour fuir ainsi l'Italie, où il devait être vers 1625, date de ses premières gravures, il fallait sans doute que Pierre



Brebiette fût bien épris de mademoiselle Louise de Neufgermain, cette belle personne dont on lui voit tenir le médaillon sur son cœur dans le délicieux portrait qu'il a gravé de lui-même. Il l'épousa plus tard. Mais pourquoi, comme un pendant fort naturel à ce portrait, ne nous a-t-il pas aussi conservé les traits de cette très-fidèle épouse, *fidelissimæ conjugis*, comme il l'appelle? Il a gravé avec non moins de talent le portrait de son père, Louis de Neufgermain, le *poëte hétéroclite* de Gaston, portrait en pied vraiment et fièrement campé qui figure en tête de ses *Poésies et rencontres*.

1627. — *Allégorie fantastique de Pierre Biard relative à son art.* —

Pierre Biard le fils, artiste assez médiocre, dont MM. R. Dumesnil et J. Renouvier ont décrit et apprécié l'œuvre, se choisit aussi lui-même pour le héros d'une composition dépassant les dernières limites du fantastique. C'est vraisemblablement l'image des tourments et des rudes épreuves qu'il eut à traverser, et dont il ne triompha jamais. On y voit deux groupes opposés l'un à l'autre : à gauche, l'Envie aux cheveux de serpents, aux seins flétris, et tout le cortége des monstres hideux de l'enfer, tels qu'un personnage à corps humain et à tête d'âne, une sorte de chauve-souris à tête humaine, houspillant, narguant et menaçant le pauvre artiste, deux fois représenté : dans sa jeunesse (il est caressé par une jeune femme personnifiant l'Italie, d'autre part, dans l'âge mûr, bien que dégagé du joug et des entraves, il succombe à la peine, soutenu et protégé par des personnages allégoriques figurant Rome, Venise et l'Amour). On lit : *Petrus Biard fecit* 1627, sur un livre qu'une femme, entourée de fruits, tient ouvert à ses pieds; on y lit aussi le nom de la dédicataire (cette remarque n'a pas été encore faite) : *Ecc^{ma} Sig^{ra} Duchessa d'Onano*, dans un cartouche suspendu à une arcade. Enfin la marge renferme une longue explication de l'allégorie en vers italiens :

Giacevasi l'antica alta scoltura
. . . .
Et ella vivera chiara immortale.

Un second état de cette eau-forte, d'une exécution spirituelle quoique assez incorrecte, est dédiée en 1629 à *M. le comte de Moret*, et porte l'adresse de *F. L. D. Ciartres* (François-Langlois de Chartres). — Dimensions de la planche : hauteur, 353 millim.; largeur, 525.

1630. — *Le Feu de Saint-Igny*. — Le capricieux Normand et l'ingénieux dessinateur de *costumes* et d'*éléments de portraiture* se permit une plaisanterie qui a été déjà relevée par son biographe, M. de Chennevières. Faisant allusion à son propre nom, il se représenta, dans un charmant frontispice de ses *éléments de portraiture*, soufflant le *feu* (*ignis*) qui cuit son ragoût, nonchalamment accoudé sur son établi et contemplant le portrait de sa belle, posé sur un chevalet au fond de son atelier. — Dimensions : hauteur, 128 millim.; largeur, 83.

1630 (vers). — *L'Italienne, maîtresse d'Hierosme David, graveur, qui la tenait en habits d'homme*. — La jeune femme ainsi qualifiée dans une inscription manuscrite à l'authenticité de laquelle nous croyons volontiers, porte en effet l'habit masculin. Elle tient d'une main son chapeau à plume, de l'autre une mandoline. Sa chevelure abondante retombe sur ses épaules,

recouvertes aussi d'un manteau. Jérôme David lui-même grava, d'après une peinture de son ami *Claude Vignon*, cette agréable compagne, comme on le lit sur la table contre laquelle elle s'appuie. La planche est gravée au burin d'une manière assez franche, quoique un peu dure.

1634. — *Le Tombeau des roigneurs, ou la iustice de Lovis XIII av règlement général des monnoyes.* — La pièce ainsi intitulée conserve le souvenir d'une réforme qui fut bien lente à s'introduire dans la fabrication de nos monnaies. On peut lire dans la curieuse notice de M. Dauban sur Nicolas Briot, les améliorations proposées par un habile artiste, de 1616 à 1625, toujours repoussées par la puissante, mais ignorante Cour des monnaies, pour le perfectionnement du monnoyage, en proie aux *faux-monnoyeurs, roigneurs, laveurs et altérieurs.* « En 1634, » lit-on dans le *Traité des Monnoyes de Germain Constant,* « Louis XIII voulut, par le moyen d'une nouvelle fabrication de monnoie au moulin, arrester le cours de l'abus qui s'estoit si fort glissé au rognement et altération des monnoies; Sa Majesté ordonna qu'il seroit procédé à la construction des machines nécessaires pour fabriquer la nouvelle monnoie au moulin, proposée par les sieurs Regnier, Gagnères et Varin. » (Arrêt du 8 mars 1634.) Mais l'interdiction du marteau ne fut prononcée que par l'édit de 1645, qui dut porter aussi le dernier coup aux faux-monnayeurs et rogneurs. Notre pièce se rapporte à l'arrêt de Louis XIII. En voici la description :

Louis XIII, en grand costume et couronné, est assis sur son trône, ayant à sa droite le cardinal de Richelieu debout, et à sa gauche un de ses conseillers. Il reçoit un collier et une bourse des mains d'une jeune femme, figure allégorique richement vêtue; devant lui, une autre femme personnifiant la Monnaie, échange, à l'aide d'une balance, des pièces nouvelles contre d'anciennes irrégulièrement rognées que lui présentent trois personnages, un noble, un ecclésiastique et un marchand debout près de sa table. De chaque côté de cette composition, sont quatre autres petits sujets, chacun avec sa légende versifiée, tournant *les anciens roigneurs* en ridicule. Trois d'entre eux sont représentés, dans le premier sujet de gauche, poursuivant un diable formé de pièces de monnaie qui a déjà perdu les mains, et à qui l'un d'eux coupe la queue. On lit dans le cartouche qui est au-dessous :

ARGENT COURT EN FRANCE.

Voyant l'argent si court en France,
Je ne m'en suis pas estonné,
Veu de ces roigneurs l'abondance,
Qui l'ont jusqu'icy talonné.

Le second sujet représente l'exécution capitale de l'un des roigneurs. On lit dans le cartouche au-dessous :

LA JUSTE JUSTICE.

C'est bien raison que l'on s'apreste
D'escourter ce roigneur sans foy
Qui roignoit de si pres la teste
Aux images de nostre Roy.

Deux sujets sont figurés du côté opposé : le premier représente quatre roigneurs en prière autour d'une croix posée sur une table. Le cartouche placé au bas renferme cette inscription :

LA PROCESSION DES ROIGNEURS.

Ces gens cy d'affection grande,
Pour monstrer leur deuotion,
Autour de la croix font par bande
Une belle procession.

Le second sujet nous montre deux personnages dans, une pièce éclairée par une très-petite ouverture. L'un, assis, rogne des monnaies qu'il a devant lui sur une table. On lit dans le cartouche :

ESTRANGE MÉTAMORPHOSE.

Ce roigneur, père de discorde,
Roignant ses pièces tout autour,
Voit son trauail tourner en corde
Qui l'estranglera quelque jour.

D'autres vers, dans la marge du bas, décrivent le sujet principal en quatre strophes fort louangeuses pour Louis XIII, et dont voici la première et la dernière :

Pour le repos de ses subiectz
Si ses moindres édicts sont autant de miracles,
Que peut-on espérer de ses plus hauts proiectz?

Cette mesme justice espreuve en sa balance
Toute sorte d'or et d'argent,
Et le rendra formé, selon son ordonnance,
A l'ecclésiastique, au noble et au marchant.

Relevons enfin le nom de l'éditeur de notre pièce, *I. Lagniet exc.*, à

défaut de celui de son auteur, dont le travail facile, mais assez négligé, a de l'analogie avec celui de L. Ferdinand et surtout avec celui de Le Juge. On peut comparer avec la nôtre, la pièce de ce dernier intitulée *les Proverbes*. — Dimensions de la nôtre : hauteur, 425 millim.; largeur, 300.

1640-1645. — *Nicolas Poussin et ses détracteurs. — La Vérité arrachée par le Temps aux fureurs de la Haine et de l'Envie.* — Cette splendide allégorie de Nicolas Poussin, si admirablement gravée par Gérard Audran, est, on le sait, la noble vengeance du grand peintre contre ses détracteurs Simon Vouet, le chevalier de Fouquières et l'architecte Jacques Lemercier, dont les cabales envieuses l'avaient forcé de renoncer à ses travaux de Paris et de retourner à Rome. Par son seul titre, cette composition, assez connue pour que nous nous contentions de la rappeler, prouve quelles pensées élevées inspiraient, particulièrement en cette circonstance, le plus sublime de nos peintres. S'il fallait pourtant s'en rapporter à quelques auteurs modernes [1], Poussin aurait tourné ses ennemis en ridicule dans une autre allégorie beaucoup moins conforme à la noblesse de son génie, mais assurément plus directe et plus mordante. Son ressentiment ne se serait point alors traduit par une pensée philosophique, mais par une satire tout à fait personnelle. Cette composition a été gravée au trait, in-8°, en 1819, dans le catalogue de M. Dufourny, possesseur, après M. Marc Didot, de la peinture, prétendue originale, et dont la trace ne se retrouve ni antérieurement ni postérieurement à cette date.

ADIEUX DE N. POUSSIN A SES ENNEMIS DE PARIS, OU LE COUP DE MASSUE.

« La scène se passe dans une plaine triste et l'effroi des beaux-arts. Une misérable habitation, en forme de grange, y donne la mesure du goût des architectes. La reine

1. Outre le catalogue Dufourny, Smith, l'auteur des catalogues des œuvres des plus grands maîtres, et M. Kühnholtz, dans sa *Vie de Samuel Boissière*, citent la composition satirique du Poussin qui va nous occuper. On peut voir aussi, dans ce dernier ouvrage, le détail des circonstances qui motivèrent, de la part de Sébastien Bourdon, irrité des critiques de Boissière, des allusions à la figure de ce dernier. Il l'a représenté en effet sous les traits de l'Envie ou d'un spectre, dans plusieurs de ses tableaux exécutés à Montpellier. — A ce propos, le biographe de Boissière ne manque pas de rappeler les prétendues vengeances et satires analogues, et outre celle du Poussin, celle de Michel-Ange, qui plaça parmi les démons, dans son *Jugement dernier*, le maître des cérémonies du pape. Il rappelle aussi une prétendue caricature, horrible de laideur, que Puget aurait sculptée, au balcon de l'hôtel de ville de Toulon, de l'un des administrateurs supérieurs de cette ville, pour se venger de sa malveillance. Mais nous nous défions beaucoup de toutes ces histoires.

de la sottise (*Lemercier,* architecte de la galerie du Louvre) s'y trouve représenté sous les traits d'une femme stupide, aux joues bien rondes, au sourire bien niais; elle a pour couronne des pavots, et pour trône le dos d'un académicien à longues oreilles (*Fouquières,* peintre de la galerie du Louvre); d'un bras elle entoure et presse le cou du galant, de l'autre elle caresse la longue et triste figure du risible personnage. Sous les pieds de la Sottise sont des traités et des attributs des beaux-arts qu'elle foule avec majesté.

« L'œil du favori à longues oreilles s'anime; l'orgueil, qui pénètre partout, s'y glisse en tapinois; ses oreilles académiques se dressent et s'agitent avec volupté; ses naseaux larges frémissent amoureusement, et de sa jolie bouche, entr'ouverte avec grâce, s'échappe un fin compliment pour son aimable reine de la Sottise. Ce groupe rappelle les deux ânes du bon La Fontaine qui se grattent tour à tour.

« Une chaîne d'or est au cou de l'académicien quadrupède, une médaille du même métal, attribut de sa science et de sa noblesse. est suspendue à cette chaîne, et sur la médaille sont gravées ces initiales: J. F. (*Jacques Fouquières.*)

« Le ventre de ce noble savant repose à plat sur la terre, mais ses jambes de devant sont dans le mouvement de se relever pour entraîner d'une course rapide sa chère protectrice à l'immortalité.

« Aux pieds de la reine de la Sottise est son lourd génie; il a des bouts d'ailes qui commencent à poindre. A peine suffisent-elles pour l'aider à ramper; dans sa joie bête, il déchire impitoyablement des ouvrages sur l'architecture; un plan par le Poussin s'y trouve indiqué.

« Debout et devant le portrait de l'âne titré, est son noble génie; ses ailes, moins écourtées, peuvent lui permettre un vol plus hardi et assez élevé pour raser la terre à la hauteur des chardons. Son occupation niaise et méchante consiste à diriger les jets de son urine sur une palette chargée de couleurs et armée de pinceaux.

« La Fortune, accompagnée de sa roue portée sur des nuages, verse d'un air soucieux la corne d'abondance sur la stupide reine de la Sottise et semble lui dire : les dons que tu reçois, tu ne les dois qu'à l'aveugle destin.

« Hercule arrive (*Le Poussin*); il est armé de sa foudroyante massue; la Fortune ainsi que le groupe des quatre amis, livrés à leurs méprisables occupations, ne le voient pas. La pose d'Hercule, son expression, son mouvement, tout en lui est effrayant... Sa colère est terrible, l'éclair est dans ses yeux, la foudre est dans ses mains, et chacun de ses muscles comprimés par la rage est un arrêt de mort pour ses ennemis.

« L'Envie seule (*Vouet et son école*) veille sur les pas d'Hercule; elle voit que d'un coup de massue il va écraser ses soutiens et ses amis, la Sottise et l'Ignorance et leurs lourds génies : elle le voit et, sans consulter ses forces et son ordinaire lâcheté, d'une main armée d'épouvantables griffes, elle s'attache à la joue d'Hercule qu'elle déchire, et de l'autre main elle lui saisit et lui perce le bras.

« Les efforts de ce monstre sont extraordinaires, toute son action est celle de la fureur; son front est hérissé de livides serpents; sa tête est celle de Méduse écumante. Tout autre qu'Hercule succomberait; mais que peut la douleur sur un grand courage?

« ... Mais, reposons-nous sur un groupe plus tranquille : deux Génies protecteurs (*M. de Chantelou et M. Des Noyers*) planent sur la tête d'Hercule (*Poussin*) et se disputent le plaisir de couronner la victoire assurée, en chargeant son front d'une immense couronne de lauriers, seule récompense digne du courage et de la vertu. »

Mais faut-il bien s'en rapporter à cette description, fort détaillée et très-piquante assurément? et Poussin peut-il être regardé sans conteste comme l'auteur de ce tableau? Tels sont les points sur lesquels, en l'absence même de l'original, nous avons encore quelques éléments de discussion à présenter, pour corroborer les doutes que nous avons exprimés plus haut. Nous connaissons une composition gravée à l'eau-forte par un peintre-graveur bolonais, que l'on dit élève de Poussin, composition presque semblable à celle que l'on vient de décrire et signée *Hiacinthus Gimignanus Pistoi^is Ping. incid.* 1672. — Cette pièce, qui n'est pas décrite par Bartsch dans son catalogue de l'œuvre du maître, porte 388 millimètres de longueur sur 270 millimètres de hauteur. Malgré les différences que nous allons constater, il n'est guère possible que deux artistes se soient rencontrés de la sorte; mais le champ est pleinement ouvert à d'autres suppositions qui ne conduisent à aucune conclusion certaine. Le tableau de M. Dufourny serait-il une variante de la gravure ou la gravure une variante du tableau, et les deux œuvres seraient-elles de Giminiani et relatives à lui-même ou à Poussin? Toutes ces hypothèses sont plus ou moins plausibles. Toujours est-il que l'œuvre peinte et l'œuvre gravée ont une corrélation évidente; peut-être même pourrait-on encore croire qu'elles sont le complément l'une de l'autre, à raison de la différence dans le moment choisi. Dans le tableau, Hercule va triompher; dans l'eau-forte, la Fortune le repousse de l'un de ses pieds, et la massue tombe des mains d'Hercule. Au-dessus de la tête du héros, les deux enfants se disputent la couronne qu'ils posent sur sa tête dans le tableau, et le petit amour qui caresse l'âne de la Sottise est le même qui, dans le tableau, débarbouille si plaisamment la palette chargée. Au point de vue de la composition et de l'expression, la peinture paraît supérieure, le groupe surtout d'Hercule griffé par l'Envie est très-énergique. Cette dernière raison, l'infériorité de la gravure pourrait faire croire qu'elle n'est qu'une imitation de la peinture appropriée à quelque circonstance de la vie de Giminiani. Ajoutons que la gravure ne porte aucune des initiales relevées dans le tableau. Seulement l'âne y est décoré d'un médaillon avec portrait passé autour du cou. Tels sont les rapprochements que nous soumettons au lecteur.

Peut-être pourrait-il trouver encore quelque lumière en comparant aux deux compositions qui viennent de nous occuper, un troisième tableau, attribué de même au Poussin et conservé dans la galerie royale de Copenhague : « Ce tableau [1] est sur toile, haut de 18 pouces sur

1. Extrait d'une note de M. Geffroy, communiquée à M. Dussieux, qui l'a imprimée pages 212-213 de ses *Artistes français à l'étranger*. Paris, 1856, in-8°.

28 pouces 1/2 de large. Sur un banc, placé sous deux grands arbres, dort un peintre, la joue appuyée sur sa main. Il occupe le milieu du tableau. A gauche, on voit une personne qui conduit une sorte de procession; on remarque d'abord un individu portant pinceaux, palette et instruments nécessaires à l'art du peintre; suivent des musiciens; l'un d'eux joue de la flûte (Pibe) devant le peintre endormi; un autre personnage s'est couché à terre et regarde si le peintre endormi ne va pas se réveiller. Trois autres suivent avec des couleurs et de la toile roulée. — Ce tableau semble être une satire contre un peintre ivre ; c'est une esquisse achevée et admirablement groupée. Ce singulier sujet fait allusion sans doute à quelque épisode particulier de la vie du Poussin. »

1651. — *La Mansarade ou Pompe funèbre du maltôtier de la vertu. Vazy-Voir excudit — auec priuil. de F. Mansard.* — Tel est le titre de la plus vive et de la plus directe des satires que l'on osa faire d'un puissant personnage, au milieu du grand siècle, alors que l'on ne se permettait guère de critiquer que les mœurs et les abus populaires, et encore d'une manière assez générale. Plusieurs auteurs, notamment MM. R. Dumesnil et J. Renouvier, l'ont déjà appréciée, et elle a été reproduite dans *le Magasin pittoresque.* Nous ne la décrirons donc qu'en peu de mots, en en cherchant toutefois plus attentivement le véritable sens, dans la curieuse pancarte imprimée qui l'accompagne.

Le célèbre architecte François Mansart, portant un pied de nez, chevauche sur un âne, entre Montmartre et le gibet de Montfaucon; son cou se trouve engagé dans une échelle appuyée sur ses épaules; de la main droite il tient une sonnette, derrière lui un singe l'ombrage d'un parasol. L'âne traîne à sa suite un panier garni de règles, de compas, d'équerres et de plans. On lit au haut, sur une banderole soutenue par deux chauves-souris, le titre ci-dessus transcrit. Dimension de la planche : hauteur, 157 millimètres; largeur, 259 millimètres.

On attribue avec beaucoup de vraisemblance cette pièce anonyme à Michel Dorigny, élève de Simon Vouet.

Ce qui porterait à le croire, outre son exécution, c'est que, suivant Dargenville, il avait des griefs personnels contre Mansart, ce dernier l'ayant poursuivi de ses vexations au château de Vincennes, où il exécutait des travaux de peinture. Mais ce ne fut point là l'unique motif de la satire qui nous occupe. La longue et impayable légende-pancarte dont nous avons parlé en fournit bien d'autres; elle renchérit encore sur les plaisanteries de cette caricature mordante et comble la mesure. Ce document mériterait d'être réimprimé en entier, à cause de son extrême rareté et

du grand nombre de particularités curieuses, vraies ou fausses du reste, qu'il renferme au milieu d'une foule d'injures facétieuses et grossières. En voici le titre et quelques extraits seulement :

MANSARADE OV PORTRAICT

DE L'ARCHITECTE PARTISAN,

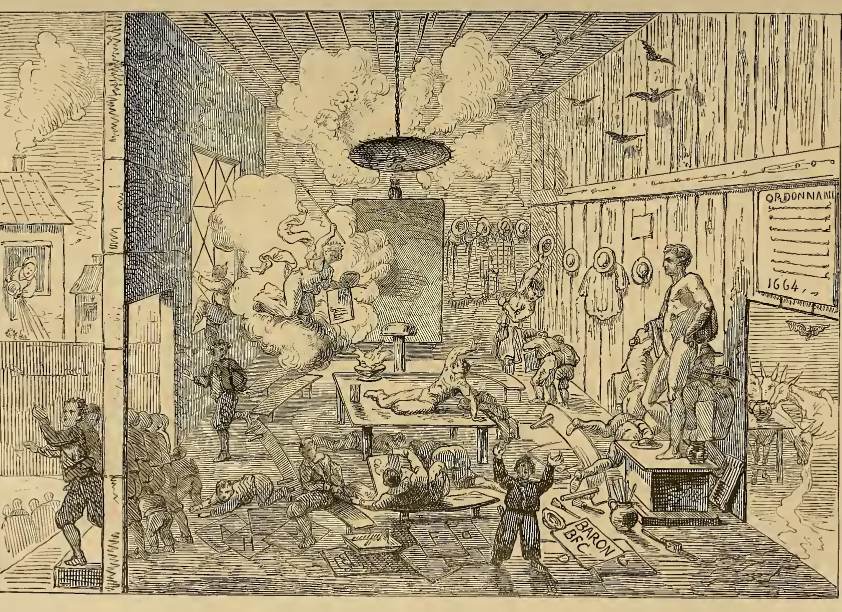
Fidel aduertissement à ceux qui font bastir pour se garantir de ses Griuelles et de ses Ruines. Dédié aux amants de la Vertu pour les diuertir. A Paris ce premier may 1651 *en attendant les almanachs.* — (La pièce se termine par ces derniers mots) :

... Cet Architecte insolent au lieu d'estudier pour donner des marques à la postérité de quelque loüable suffisance, ou de consulter ses Anciens Maistres de l'Art, pour apprendre à esviter les fautes ruineuses qu'il commet incessamment, qui sont de telle consequence qui ne sçauroit acheuer vn bastiment sans en abattre plus de la moitié, au grand dommage du Propriétaire. Il ne s'applique qu'à donner des marques infâmes de ses rapines et de son ambition, qu'à chercher de nouueaux moyens de griuueler ingénieusement sur les Ouuriers qui trauaillent soubs sa conduite, ou corrompre la sincerité des plus constans dans ses Ateliers. En voicy une preuue qui est manifeste aduenüe à l'Hôtel de Saint-Paul, Maison de Monsieur de Chauigny, où il conduisoit vn bastiment, il corrompit un Maistre Charpentier si bien et beau, qu'il grivela sur son Marché pour le moins dix ou douze mil liures, aussi eut il l'affront d'en receuoir des reproches publiques.

... Il ne faut pas oublier de dire qu'au mesme temps qu'il recognoist auoir fait quelques progrès dans l'esprit d'vn homme de condition, il s'empare aussi de sa table et non seulement il y establit son ordinaire, mais il a encore l'effronterie d'y introduire ses valets, ses cheuaux et son carrosse, qui tient plus de l'antique que ses bastimens. Ce n'est pas à ce qu'il dit pour espargner son foin et son auoine, c'est afin d'estre plus présent à faire exécuter ses riches pensées qui seroient en danger de s'euaporer de sa teste s'il alloit disner chez luy, où, à la mode des Violons, il n'y a rien de si froid que l'âtre. Quand il se voit incorporé dans le domicile de son Bourgeois (nom qu'on donne à tous ceux qui font bastir) il y fait l'econome, entreprend la reforme de sa despense, veut qu'on retranche l'ordinaire des officiers de sa maison, mais c'est pour auoir meilleur moyen de le plumer.

... Mansard craint un petit rayon de Soleil, se fait suiure auec un parassol, se coiffe d'un capuchon doublé de drogue et de pomade pour conserver son teint frais et faire le Damoiseau au grand nez, donne le plus beau de son temps à inuenter une iambe de bois sur le modèle de la sienne, pour se faire couper des souliers avec plus de iustesse, et à disputer du plan et de l'assiette d'vne rangée de tabourets pour asseoir les Dames, changer de cinq ou six rabats différents en vne heure pour satisfaire à leur ioberie, faire dresser des cheuaux de carrosse au Manege, ainsi qu'il faisoit à Blois pour se faire traisner en cadence.....

Tant d'injures grossières, et la plupart sans fondement, portèrent-elles



L'ACADÉMIE DES MAÎTRES PEINTRES DÉTRUITE PAR L'ACADÉMIE ROYALE

Fac-similé d'une estampe satirique de 1664.

une bien sérieuse atteinte à la gloire, solidement établie, du célèbre architecte ? Il est permis d'en douter ; mais il est certain qu'elles ne furent point seulement soulevées par la jalousie que ses talents et ses richesses durent faire naître, car son ambition et ses prétentions excessives sont irréfutablement constatées dans les deux derniers paragraphes de la pièce. On va voir qu'ils renferment le détail des circonstances qui en furent particulièrement l'occasion.

... Considerons vn peu le comble de son insolence, et les marques ridicules de sa folie ; il a fait imprimer vn Privilège si extrauaguant dans ces circonstances qu'il montre assez clairement que tous les Auares sont aueugles ; à l'exemple de Midas qui demanda aux dieux que tout ce qu'il toucheroit ce conuertist en or, mais sa demande luy estant accordée, il n'y eut pas mesme iusques à ses aliments qui se conuertirent en cette nature pour punition de son insatiabilité : Mansard veut que le Roy luy donne à luy seul la faculté de coupper les bourses aux meilleurs Artisants de tout le Royaume pour les vuider dans la sienne après en auoir escumé beaucoup où il s'est affriolé, et son impertinence passant au dernier point, il veut ensuitte examiner leurs plus iudicieuses pensées, en donner son aduis et son approbation, et qu'il leur soit fait déffense de les donner au public sans son expresse permission, à peine d'une grosse amende. Quoy, le plus sçavant Peintre du Royaume après s'estre épuisé pour produire vn beau dessein, où tant de belles parties sont nécessaires, s'il le veut faire grauer il faudra qu'il en demande permission à Mansard ? Le plus excellent Sculpteur sera contraint de passer soubs l'examen d'vn Cheval de carrosse ?...

... Ie ne me suis pas estendu sur les bagatelles des prétentions Mansardes, qui sont les Billets des Enterrements, des Charlatans, des Empiriques, des Matrones, des Charlatanes, des Affiches, des Afficheurs, des Almanachs et leurs Prédictions, des Chanteurs et leurs Chansons, Factums et autres Œuvres, Traictez auec leurs Traictans, Thèses auec leurs Soutenants et toutes les autres de semblable nature, sur les quelles il prétendoit fonder son Empire imaginaire, ou pour mieux dire ce faire Roy ou Directeur Général des Afficheurs de France, digne employ de l'Architecte Mansard.

Nous avons vainement recherché dans les immenses trésors de notre grande Bibliothèque, le privilége imprimé par lequel cependant Mansart se prétendait autorisé à exercer seul la haute surveillance et la censure générale sur les productions des graveurs d'estampes, et prélever probablement sur elles un impôt. Nous le regrettons d'autant plus que nous eussions désiré fournir plus de détails sur un fait qui n'a point encore été relevé dans l'histoire de la gravure, mais dont nous sommes heureux de retrouver le résumé assez précis dans un ouvrage contemporain. « M. François Mansart, célèbre et savant architecte, avoit su se faire accorder un privilége qui soumettoit à sa discipline tous les graveurs de Paris, en soumettant à sa censure toutes les estampes jusqu'aux almanachs et tous autres ouvrages de gravure quelconque, avec défense expresse de les mettre au jour sans être munis de son attache et de son approbation.

Quelques-uns des illustres graveurs d'alors, qui étaient fort considérés à l'Académie et qui ne faisoient pas les moindres ornements de son école, y rendirent compte de cette nouveauté. Elle lui parut également contraire à la liberté de cette portion des beaux-arts et à l'honneur qu'elle croyoit mériter par préférence à tous autres, d'y exercer une semblable autorité, s'il en eût été besoin. En conséquence elle résolut d'agir par intervention et de se joindre à cette classe d'artistes la plus particulièrement intéressée dans cette entreprise, pour en faire les remontrances convenables. M. Errard, nommé pour porter la parole, se rendit à la tête de l'Académie en corps, chez M. de Châteauneuf, alors garde des sceaux de France, et exposa avec tant de force et de solidité l'irrégularité de ce privilége et les inconvénients dont il était susceptible par rapport aux progrès des beaux-arts, que ce suprême magistrat s'en fit à l'instant rapporter les lettres qui étoient encore entre les mains de son secrétaire. Il y passa le canif et en arracha le sceau en présence de la compagnie, l'assurant que jamais elle n'entendroit plus parler de cette affaire, et la renvoya comblée de politesses et de témoignages de bienveillance et de protection [1]. »

Ajoutons un dernier renseignement qui se rattache à l'histoire de la satire dont nous venons de nous occuper. On ignore si Michel Dorigny, son auteur présumé, fut puni lui-même par Mansart de sa maligne gravure, mais il fallait que le souvenir du fait fût encore bien présent à l'esprit de quelques envieux pour que, sur leur rapport, Louis Dorigny, fils de Michel, fût repoussé par l'Académie de peinture, sous l'influence du protecteur de cette compagnie, le surintendant Jules-Hardouin Mansart, neveu de François. Ce fait est rapporté par Dargenville, dans sa Vie des Peintres français.

1660. — *Les corps des graveurs Asiniques qui ont signé les articles pour l'establissement de leur maistrise au Traquennart des Asnes, chap.* 15 (sic). — Le projet prétentieux et égoïste de Mansart ne fut point le seul qui faillit compromettre, au XVIIe siècle, la liberté si utile à l'art de la gravure. On reprit aussi, peu de temps après, en 1660, l'idée, qui heureusement ne triompha pas davantage, d'une *maîtrise des graveurs d'estampes*, analogue à celles des autres arts et métiers ; et voici encore une maligne petite satire (dont l'esprit a été très-fidèlement conservé par notre ami M. Leman, dans une copie à l'eau-forte,) qui nous paraît se rapporter parfaitement à cette tentative infructueuse, mentionnée seulement dans le

1. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. An. de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1853. 2 vol. in-18, tome I, p. 82.

célèbre arrêt daté de Saint-Jean-de-Luz, du 26 mai 1660. Cet arrêt important (M. Richard a bien voulu nous communiquer l'exemplaire retrouvé récemment par lui à la Bibliothèque impériale, et qu'il doït réimprimer en entier), cet arrêt, disons-nous, qui déclare définitivement la liberté de la gravure, grâce à l'intervention puissante de Robert Nanteuil, le fameux graveur, nous apprend en effet que « *le sieur de Lavenage avait présenté, le* 7 *février* 1660, *un placet où il demandoit l'érection et création de deux cens maistres graveurs de tailles-douces au burin et à l'eau-forte, imprimeurs et estalleurs d'images pour faire un corps de mestier, en la ville, prévosté et vicomté de Paris, à l'instar des austres mestiers et lui faire don de la finance qui en pourroit provenir.* » Notre *corps de graveurs Asiniques qui ont signé les articles pour l'establissement de leur maistrise au Traquenart des Asnes, chap.* 15, peut donc être regardé comme la satire des graveurs qui prétendaient obtenir l'autorisation de ladite maîtrise. On remarque que le singulier cortége de ces douze ânes chargés d'ustensiles et d'outils de graveurs, se dirige naïvement vers la *porte Baudet*, fort à propos choisie, et paraît conduite comme en foire par l'âne déluré qui, à l'arrière-garde, est désigné par les lettres *Br.* Ces initiales et ces autres *Ta* qui accompagnent le chef de file, à l'opposé, sont peut-être celles de deux des principaux signataires du placet dont nous avons parlé ; mais nous ne pouvons les attribuer avec certitude à aucun graveur. Nous ignorons aussi l'auteur, fort spirituel eau-fortiste, de cette petite pièce sans nom, ni date, traitée dans un goût approchant de celui des Silvestre et des Séb. Leclerc. Elle est si rare, que nous ne manquerons pas de renvoyer le lecteur curieux de la juger par lui-même, à l'unique épreuve que nous en ayons aperçue. C'est à la Bibliothèque de l'Arsenal, dans un recueil factice d'estampes historiques et satiriques du XVIIe siècle, que nous avons partagé avec deux amis fort compétents, MM. Jules Renouvier et A. de Montaiglon, la joie de sa découverte, véritable bonne fortune. On nous permettra d'avouer la satisfaction que nous éprouvons à la décrire et à l'expliquer pour la première fois.

1664. — *L'Académie des maîtres peintres détruite par l'Académie royale.* — L'estampe que le lecteur a sous les yeux est le témoignage le plus énergique de la rivalité de l'ancienne corporation des peintres ou Académie de Saint-Luc, et de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui eut tant de peine à se constituer auprès de son aînée. Le détail assez exact, quoique partial, de cette longue rivalité a été rédigé fort au long aussi par l'auteur anonyme des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés par M. A. de Mon-*



LE MERCURE GALANT FOUETTÉ PAR LES MUSES

Fac-simile d'une estampe satirique de Bon Boulogne.

taiglon (Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-18). Nous renvoyons le lecteur à cet important ouvrage. Il y trouvera de nombreuses circonstances de la lutte entre les deux académies, mais non point précisément l'explication de celles qui purent motiver plus particulièrement la composition de notre satire; car elle n'est citée que par l'éditeur, qui l'attribue avec assez de vraisemblance, ainsi que les mémoires, à Henri Testelin, artiste et écrivain estimé. Nous ne saurions rien ajouter, du reste, à la description de M. de Montaiglon, ni expliquer plus que lui les initiales, dont nous parlerons. — La scène se passe dans la salle du modèle de l'Académie de Saint-Luc. Des têtes de Vents éteignent le lustre qui l'éclairait, tandis que la fumée et les chauves-souris circulent de tout côté. Un génie, celui de la Peinture, arrive sur des nuages, tenant d'une main un bâton levé, de l'autre une palette et une ordonnance fleurdelisée, et il disperse les élèves qui étaient occupés à dessiner d'après le modèle, couché sur sa table, à côté de son support et d'un sablier. Les uns tombent culbutés pêle-mêle parmi les bancs, les cartons (portant ces initiales : A — H — M. BI — F — D — P. — BARON BFC — G) et une foule d'ustensiles, parmi lesquels on remarque une auge à plâtre avec une truelle; les autres s'enfuient par la fenêtre, d'autres par une porte au seuil de laquelle ils reçoievnt sur le dos le contenu d'un vase renversé par une femme de l'étage supérieur. La sortie, qui est à l'opposé, à droite, est surmontée d'une affiche avec ces mots : *ORDONANCE...* 1664, et laisse apercevoir des ânes réunis autour d'un pot posé sur une table; l'un d'eux rend à terre tout ce qu'il a bu. — Dimensions de la planche : largeur, 270 millim.; hauteur, 165. — Cette description est plus que suffisante en présence de notre reproduction (V. plus haut, page 353), qui donnera une idée fort exacte de l'exécution de l'original. Nous en connaissons deux états, l'un avant le titre ci-dessus reproduit, l'autre avec ce titre qui paraît ajouté plusieurs années après la publication du premier état.

1680 environ. — *J.-B. de La Rose, peintre de marine, et les peintres d'Aix, caricaturés par Raymond de La Fage.* — Raymond de La Fage, l'infatigable dessinateur à la plume d'une foule de compositions religieuses, mythologiques ou fantastiques, « *avait,* dit Bernard Du Puy du Grez, dans son *Traité de Peinture,* publié à Toulouse, l'esprit malin contre ceux dont il avait reçu quelque injure. » Cette assertion est assez justifiée par le tableau satirique qu'il composa à Aix, vers 1680, contre certains artistes provinciaux dont il avait sans doute à se plaindre. Une gravure à l'eau-forte de *H. Coussin,* d'après *l'original qui se conserve dans le cabinet de M. Vial* (pour Viali), *peintre à Aix,* a conservé jusqu'à nous

la composition de ce tableau, aujourd'hui perdu. M. de Chennevières (*Peintres provinciaux*, t. II, 1850, in-8°, pag. 252) en a donné une description, et nous ne saurions mieux faire que de la transcrire : « Le héros le mieux désigné, la victime la plus apparente de la caricature, est un long et maigre vieillard monté sur un âne à triste mine; son rabat est mal attaché; il a le front ceint d'une couronne de roses; il est tout affairé à peindre une marine sur un panneau que soutient devant lui un monstre humain à longues oreilles, un connaisseur sans doute. Le reste de cette estampe est rempli de plusieurs autres groupes allégoriques où l'on entrevoyait des intentions positives de portraits, celui d'un paysagiste entre autres, cornu et à long nez. » Ce peintre grotesquement juché sur son ânon, est très-probablement le peintre de marines J.-B. de La Rose, artiste très-oublié aujourd'hui, mais fort estimé de son temps, car l'abbé de Monville en parle avec éloge dans sa Vie de Pierre Mignard, qui le vit à Aix en 1657. M. de Chennevières, qui cite de lui une vue de Marseille, autrefois dépendant du cabinet de Louis XIV, parle aussi d'un autre portrait de J.-B. de La Rose qui a pu le faire reconnaître dans la charge de La Fage. Les autres personnages resteront probablement toujours inconnus. Cette eau-forte, assez vivement croquée, dans le goût de La Fage lui-même, porte 300 millim. de larg. sur 220 de haut. — La Fage s'égaya lui-même à ses propres dépens dans plusieurs allégories, et le sujet prêtait, car il était des plus aventureux et des plus fantasques, outre qu'il aimait le bon vin et la bonne chère. Souvent il se représenta couronné de pampres comme un Bacchus ou un Satyre, entre des Priapes, des Faunes et des Bacchantes, tenant soit le crayon, soit la plume, ou bien le verre en main et prêt à manger quelque gourmandise. La plupart de ces portraitures ont été reproduites en gravures assez communes et généralement connues.

1694. — *Vignettes de J. Mariette contre les persécuteurs de J.-B. Keller.* — Mariette dut être l'éditeur du Mémoire justificatif des frères Keller dans lequel on lit ce qui suit :

« Quelque bien établie que fût la réputation de Jean-Balthazar Keller, il n'en fut pas moins en butte à de violentes persécutions que lui suscitèrent des gens puissants, et qui servoient avec distinction dans l'artillerie. Ils l'accusèrent de servir infidèlement le roi, et d'avoir laissé sortir de ses fourneaux des canons trop faibles pour la charge qu'ils devoient porter, et qui pour cela, avoient crevé promptement. Je ne sçais s'il ne fut pas arrêté sur cette accusation et mis à la Bastille, et c'est ce qui l'obligea de faire imprimer, en 1697, un Mémoire justificatif qu'il accompagna d'une vignette et d'un cul-de-lampe que mon frère lui dessina

et lui grava, et dans lesquelles les personnes qui étoient au fait reconnurent, sans trop de peine, sous des figures hideuses et grotesques, les personnages qui s'étoient portés ses accusateurs. »

Cette note de Mariette le fils (*Abecedario pittorico d'Orlandi, annoté*, conservé au Cabinet des estampes) nous a fait trouver le véritable sens des deux petites vignettes satiriques gravées par son père et que nous avions rencontrées séparément. Avant de les décrire, nous reproduirons le titre du Mémoire fort rare qui les contient et auquel nous avons recouru :

Mémoire de ce qui s'est passé au fait des fontes des pièces de canon depuis 1666, avec des remarques sur le bon et le mauvais usage qui en a esté fait, tant aux guerres précédentes qu'en celle du présent; et ce pour servir de justification à Keller l'aîné et à son frère, accusez par quelques-uns de l'artillerie, d'avoir fait de méchans alliages de métaux. 1794. (In-4°, fig. et portrait de Keller gravé par Édelinck.)

Les petites satires que Jean Mariette dessina et grava pour l'ornement du Mémoire représentent : l'une, l'intérieur d'une fabrique de canons où plusieurs petits singes sont occupés à divers travaux de la fonte de canons, sous la conduite d'un autre singe qui s'appuie sur des béquilles. L'encadrement très-orné offre, en haut, une tête d'âne entre deux singes accroupis; de chaque côté et en bas, sur un socle de support, sont encore quatre autres singes parmi des canons, des boulets et des chaînes mêlées aux figures grimaçantes de l'Envie et d'un hibou. Dimensions, hauteur, 120 millimètres, largeur 130. — Dans l'autre vignette, l'Envie, armée d'une torche et de ses serpents dirige des diables à queue, ailés et cornus, dans les diverses opérations de la charge d'un canon. Notre cul-de-lampe final est emprunté de cette composition et donne une idée de son exécution assez fine. Dimensions, haut., 84 mill., larg., 118.

1694. — *Bon Boulogne et le Mercure galant.*

« Bon Boullongne ayant appris que l'auteur du *Mercure galant* avoit mal parlé des peintres, des sculpteurs et des poëtes du temps, grava une planche pour l'Almanach de l'année 1694, où il le représenta sous la figure de Mercure; les deux Muses de la peinture et de la sculpture, occupées à le fouetter, pendant que la troisième, qui est la Poésie, lie une poignée de verges pour mieux recommencer : on lit au bas : *Ah! ah! galant, vous raisonnez en ignorant.*

Nous avons été d'autant plus heureux de retrouver, au Cabinet des estampes, une épreuve de la pièce ainsi décrite par Dargenville, qu'elle avait échappé aux recherches de M. Robert Dumesnil. C'est une eau-forte très-vivement croquée, et d'un dessin précis en même temps que

spirituel. Le rédacteur du *Mercure* contre lequel elle fut dirigée est sans doute Donneau de Vizé qui fut à la tête de ce journal, à la fin du xviie siècle. Mais nous n'y avons trouvé, dans toute l'année 1693, aucune critique d'art. Celle dont Boulogne se venge dans sa satire ne fut donc probablement que verbale. Le souvenir s'en est perdu, mais il est permis de la supposer bien piquante, pour que Boulogne ait eu l'idée de livrer sa vengeance à la grande publicité d'un almanach, lequel, malheureusement, a été détaché de l'unique épreuve que nous ayons vue. Dimensions de la gravure : larg., 195 mill., haut., 150, en y comprenant le cartouche du bas, où se trouve l'inscription citée par Dargenville.

Nous terminerons la série des pièces qui rentrent dans cette première partie de notre travail, par la description d'une satire dont le sens n'est pas clair, mais qu'il est bon de signaler à la clairvoyance des curieux. Elle paraît être de l'extrême fin du xviie siècle, et porte ce titre : *L'architecte sans cervelle.* C'est un pauvre architecte aux longues oreilles que l'on conduit, étendu sur une civière, devant deux juges sortant d'une maison. Le fond offre les constructions fort défectueuses de l'artiste caricaturé, constructions près de s'écrouler, malgré les étais qui les soutiennent. Dimensions de la planche, largeur, 280 mill., hauteur, 195. Les mots, *A Paris, chez R.* et des traces du nom de *Galays*, éditeur, s'aperçoivent sur le terrain, mais il n'y a aucun nom de graveur.

THOMAS ARNAULDET.

(*La suite prochainement.*)



DES VENTES PUBLIQUES D'OBJETS D'ART

A PARIS ET A LONDRES

La *Gazette des Beaux-Arts* manquerait à son titre et à son but si elle ne s'efforçait de faire pénétrer la lumière dans toutes les parties du domaine de l'art, et d'ajouter à la haute critique morale des œuvres qu'il produit quelques observations plus humbles, mais utiles pourtant, sur la manière dont se transmettent ces œuvres entre les amateurs qui les recherchent et les recueillent dans leurs collections. Le commerce des objets d'art, de ces objets divers qui devraient quitter le nom de curiosités, qu'ils portent encore, pour adopter le nom plus juste de *préciosités*, a pris tant d'extension et tant d'importance depuis ces dernières années, qu'il est devenu nécessaire d'examiner si l'on ne pourrait porter, dans cette branche intéressante des transactions publiques, les améliorations qu'elle semble réclamer impérieusement. Pour faire cet examen sans être accusé de rester dans de vagues théories, et pour s'appuyer sur l'exemple concluant d'une pratique existante, le mieux est d'établir une comparaison entre la manière de procéder dans les deux grandes capitales de l'Europe, d'exposer comment se font les ventes d'objets d'art à Paris et à Londres. C'est ce que nous allons faire, sans commentaires et sans réflexions, laissant à nos lecteurs le soin de tirer les conclusions que provoque ce parallèle, et à la puissance législative le soin d'aviser aux amendements que comporte la loi de notre pays.

A Paris, les commissaires-priseurs forment une corporation privilégiée, comme les notaires, avoués, agents de change, qui a le monopole des ventes publiques mobilières. Cette compagnie possède un hôtel, dans la rue Drouot, où ces ventes doivent se faire forcément; il faut y transporter les objets qui seront mis aux enchères. Quand il s'agit d'une vente, non de meubles, mais d'objets d'art en tous genres, de *préciosités*, l'usage constant veut qu'on adjoigne au commissaire-priseur un expert, qui est chargé de rédiger le catalogue, de présider à l'ordre de la vente,

de fournir, s'il en est besoin, des explications au public. Enfin, à ces officiers ministériels, l'un officiel, l'autre officieux, se joignent encore les greffiers du premier, des crieurs publics qui annoncent et *chauffent* les enchères, des porteurs attitrés, appartenant à la compagnie, et qui ont le monopole du transport comme elle a celui de la vente.

Cet état de choses entraîne une foule de dépenses, et fort considérables : il faut payer la location des salles dans l'hôtel Drouot pour exposition et vente; — le droit d'enregistrement perçu par l'État; — les frais de rédaction, d'impression, d'insertion des catalogues, affiches, annonces de publicité; — les droits du commissaire-priseur; — le droit du *fonds commun*, que se partagent tous les membres de la compagnie, même ceux qui n'ont point instrumenté dans la vente, même ceux qui n'instrumentent jamais, et n'ont qu'un titre sans l'exercer; — les honoraires de l'expert; — ceux des greffiers, des crieurs, des porteurs, etc. — Pour couvrir toutes ces diverses dépenses et toutes ces diverses rémunérations, l'on exige d'abord des acquéreurs 5 °/₀ en sus du montant de leurs enchères, puis des vendeurs 11 °/₀ (y compris les frais de transport), sur le montant du bordereau d'adjudication. Voilà donc une part énorme de *seize pour cent* que prélèvent les intermédiaires de la vente, et dont la perte serait évitée, si le vendeur et l'acquéreur, pouvant se rencontrer, échangeaient de la main à la main l'objet d'art, qui est chose mobilière, contre son prix en argent.

Cette perte de 16 °/₀ est supportée, en définitive, par le seul vendeur. Dans un contrat de vente immobilière, de terres ou de maisons, l'on dit que c'est l'acquéreur qui paye les frais. Cela veut dire seulement qu'il les avance, car il sait fort bien les ajouter au prix capital lorsqu'il fait le compte de son acquisition; il sait fort bien la calculer *contrat en main*. De sorte que s'il paye un immeuble 100,000 fr., et s'il a 10,000 fr. à payer en sus pour les frais de tous genres, comme il débourse en tout 110,000 fr., il aurait tout aussi volontiers donné cette somme entière au vendeur s'il eût été possible que la vente se fît sans frais. La même chose arrive dans la vente mobilière : l'acquéreur sait très-bien ajouter dans ses calculs les 5 °/₀ de surplus au capital de son enchère, et, par exemple, s'il veut borner sa dépense à 500 fr. pour l'achat d'un tableau, il arrêtera ses enchères à 475 fr. C'est donc bien, en définitive, et cela saute aux yeux, le vendeur seul qui supporte le prélèvement tout entier de 16 °/₀.

Il le sait bien surtout, ce malheureux vendeur, ou du moins il l'apprend à ses dépens, s'il lui prend envie de soutenir un tableau par ses propres enchères et de le retirer en se le faisant adjuger. Alors il doit

supporter une commission de 5 °/₀ comme acquéreur, et une autre commission de 11 °/₀ comme vendeur. Ce tableau, qui était sorti le matin de son cabinet pour y rentrer le soir, lui a causé une perte sèche de 16 °/₀ sur le montant de l'enchère qui le lui a rendu.

Voilà comment se fait à Paris une vente publique d'objets d'art. Voyons maintenant comment elle se fait à Londres.

En Angleterre, la profession d'*auctionner* est libre, comme toutes les professions. Se fait *auctionner* qui veut. Tout ce qu'il doit avoir, outre la confiance des clients en sa responsabilité, c'est une salle de vente dans sa maison ; car, bien que toute vente se puisse faire, et se fasse souvent au domicile du vendeur, cependant l'usage fait préférer, surtout pour les choses d'art, un local connu et consacré. C'est donc dans cette salle de l'*auctionner*, bien disposée pour cet emploi, que se font l'exposition et la vente publique. L'*auctionner* est l'expert en même temps ; il rédige lui-même les catalogues et les annonces ; il préside à la vente ; il en dresse le procès-verbal. Le jour venu, et à l'heure indiquée, il monte seul dans une petite chaise, où il est bien vu et d'où il voit bien ; sur un chevalet dont chacun peut s'approcher, il fait hisser successivement les objets portés au catalogue ; et sans crieurs, sans fracas (les Anglais sont ennemis de tout bruit inutile), il ouvre les enchères, et, dès qu'elles sont épuisées, adjuge par un coup de son cachet.

De cette libre concurrence, de cette grande simplification de procédés, il résulte une très-notable économie. D'abord rien, absolument rien, n'est exigé de l'acquéreur. On a reconnu dès longtemps que c'était une duperie de partager les frais en apparence, et non en réalité. L'acquéreur paie le montant de son enchère, et tout est dit. Du vendeur, l'*auctionner* reçoit un droit qui varie de 7 à 9 p. 100, suivant l'importance des objets vendus. Si 9 sont demandés sur le prix de deux ou trois tableaux isolés, par exemple, 7 suffisent toujours quand il s'agit d'une collection, et même, pour les collections de grande valeur, l'*auctionner* se contente d'une plus faible commission. Supposons que la moyenne de tous les frais monte à 8 0/0 : ce sera précisément *la moitié* de ce qu'emportent les mêmes frais à Paris. La différence est grande, comme on voit.

Elle est plus grande encore lorsque le vendeur, pour soutenir ou retenir l'un des objets mis aux enchères, se le fait adjuger à lui-même. Nous venons de voir qu'à Paris il ne peut échapper à l'excessive exigence de 16 0/0. A Londres, il en est quitte pour payer à l'*auctionner*, par chaque tableau retiré, quelle qu'en soit la valeur, une insignifiante rétribution de deux schellings et demi (3 fr. 12 c.). Comme un vendeur ne soutient ou ne retire guère que les objets qui ont à ses yeux le plus haut prix, on peut

voir quelle distance énorme sépare, pour ce cas très-fréquent, les usages de Londres des règlements de Paris.

Il existe une autre différence à signaler, celle-ci tout à l'avantage de l'acquéreur, et partant du vendeur lui-même. Ce qui attire l'un, sert l'autre. A Paris, l'expert dresse son catalogue, s'il s'agit de tableaux comme je le suppose pour plus de clarté, en rangeant par ordre alphabétique les noms des peintres auxquels sont attribués les cadres mis en vente. Mais, quand la vente se fait, il les présente aux enchères suivant son caprice, ou, si l'on veut, suivant son inspiration, car c'est à bien choisir le moment d'offrir chaque objet au public, que consiste, dit-on, son principal talent et sa principale utilité; en tout cas, sans s'astreindre à nul ordre prévu. A Londres, au contraire, l'*auctionner* prend la peine de ranger d'abord les tableaux suivant l'ordre qu'il pense donner à la vente, sachant très-bien aussi quels sont ceux qui doivent le plus utilement occuper le commencement, le milieu et la fin de la séance, et pouvant mettre autant d'habileté à bien disposer par avance le programme de la vente qu'à la bien conduire. C'est dans cet ordre, et sous une commune série de numéros que le catalogue est rédigé. C'est aussi dans cet ordre que la vente est faite. A l'heure indiquée pour la commencer, on présente sur le chevalet le tableau portant le numéro I et l'on épuise peu à peu la série, sans qu'aucun motif puisse faire intervertir l'ordre de numération. Qu'arrive-t-il? c'est qu'un amateur qui a vu l'exposition précédente, et qui a marqué sur son livret les objets qu'il lui plaira de disputer, ne sera point tenu de perdre toute sa journée pour attendre qu'ils soient présentés à leur tour aux enchères. En calculant qu'il se vend à peu près un tableau par minute, il sait à quel moment précis paraîtra celui qu'il désire acheter; il ne vient donc qu'à ce moment. Je sais que l'on répond, pour justifier l'ordre, ou plutôt le manque d'ordre qui s'observe à Paris, que c'est le moyen d'obliger malgré eux tous les amateurs à rester présents pendant toute la séance; qu'ainsi l'occasion peut donner à tel d'entre eux une fantaisie qu'il n'avait pas eue la veille, et que chaque objet trouve ainsi, dans un public plus nombreux, plus de chances d'être bien placé. Je crois qu'on peut répondre avec toute raison qu'à Londres comme à Paris, les personnes qui font profession du commerce des objets d'art, les marchands, restent pendant la séance entière, et attendent également toutes les occasions; qu'il s'agit seulement des amateurs, et que, s'il en est beaucoup qui se résignent à perdre tant d'heures pour attendre leur minute, il en est peut-être un plus grand nombre à qui cette attente répugne, et qui préfèrent ne point paraître du tout; qu'enfin plusieurs qui viendraient aux ventes de Londres pour un moment précis, ne viennent pas aux ventes de Paris pour la séance entière. Ce compte

d'absents et de présents est un peu difficile à établir ; mais si nous supposons qu'il se balance, et qu'il se trouve précisément le même nombre d'amateurs dans un cas que dans l'autre, on conviendra du moins que la forme employée à Londres est infiniment plus commode que la forme employée à Paris. Cette raison devrait suffire pour décider la préférence, et faire adopter ici le procédé de nos voisins. Il nous semble que si l'un de messieurs les experts voulait en faire l'épreuve, il trouverait le public des acheteurs très-satisfait du changement, sans que le vendeur eût à s'en plaindre. Nous croyons même qu'il aurait également à s'en louer.

Mais au reste, il s'agit encore plus d'obtenir quelque diminution sur les frais énormes qu'entraîne à Paris une vente d'objets d'art. C'est sur ce point que nous revenons, que nous insistons, et l'exemple de Londres prouve sans réplique qu'une diminution n'est pas moins possible que désirable[1].

RENÉ GERSAINT.

1. Nous reconnaissons pour notre part la justesse de toutes les observations contenues dans l'excellent article que nous publions ici ; toutefois nous croyons devoir réserver les droits de la réplique, non-seulement à l'honorable compagnie des commissaires-priseurs, mais à celui de nos collaborateurs, M. Ph. Burty, qui est plus spécialement chargé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de suivre le mouvement des ventes publiques et d'apprécier toutes les questions qui peuvent surgir dans cette partie intéressante de notre domaine.

Et nous serons d'autant plus charmés de voir s'ouvrir sur la question une discussion sérieuse entre gens compétents, qu'elle pourrait appeler des observations nouvelles, éveiller l'attention du législateur, et provoquer de la part du gouvernement un examen approfondi de la matière.

Il ne s'agit pas uniquement ici d'une question de finance et de fiscalité, il s'agit aussi d'une question d'art, surtout depuis que l'hôtel Drouot a pris une si grande importance, et tend à devenir le seul intermédiaire entre les artistes et le public.

(*Note du Rédacteur en chef.*)

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Berlin, 6 septembre 1859.

Si vous le permettez, je commencerai cette lettre, datée de Berlin, par une nouvelle qui vient de plus loin; elle ne me semble point étrangère à l'Allemagne, car elle concerne Thorwaldsen qui, bien que né en Danemark, peut être considéré comme un sculpteur allemand; et les réflexions qu'elle suggère s'adressent aux conservateurs d'œuvres d'art dans notre pays aussi bien qu'à ceux d'un pays voisin. On annonce que la ville de Copenhague a résolu de consacrer annuellement la somme de mille thalers (3,750 francs) à faire terminer les statues et bas-reliefs que Thorwaldsen a laissés inachevés. Le sculpteur Bissen a accepté, ajoute-t-on, cet ingrat travail. Nous aussi, nous avons d'habiles praticiens occupés dans nos musées, non pas à parfaire de beaux ouvrages inachevés, mais à restaurer et à compléter ainsi, on le croit, d'une autre manière, des œuvres antiques mutilées. Personne n'en paraît être surpris. Ceux mêmes qui se récrient aujourd'hui, parce qu'une main étrangère va toucher aux ébauches d'un grand artiste dont la perte est récente, trouvent tout naturel, sans doute, que des figures grecques sur lesquelles deux ou trois mille ans ont passé, soient réparées par un statuaire bavarois ou prussien. Est-ce donc leur grand âge qui les rend moins sacrées? Est-ce la distance énorme à laquelle nous sommes placés de ceux qui les firent et de ceux pour qui elles furent faites? ou est-il si aisé, de nos jours, de se pénétrer du génie de leur auteur, d'imiter sa pratique, de se rendre familiers, à la fois, la forme dont il revêtait sa pensée, l'esprit, les besoins, les habitudes du public auquel il s'adressait, pour que l'on puisse croire qu'il va parler ce langage comme le maître lui-même? Quant à moi, il me semble que l'on montre aussi peu d'intelligence que de respect des maîtres anciens ou modernes, en prétendant de la sorte améliorer leur œuvre ou lui rendre ce qu'elle a perdu. On prouve par là que l'admiration qu'on professe pour l'art est une aveugle superstition ou une formule apprise, plutôt qu'un culte éclairé et sincère.

Un tel reproche est grave, je le sais, quand il s'adresse à ceux qui sont officiellement les ministres de ce culte; malheureusement, il peut être adressé à un trop grand nombre d'entre eux. Comprend-on mieux en France qu'en Allemagne la manière dont on doit honorer les illustres artistes et conserver leurs productions? — Je le crois; car si l'on y a tenté de rajeunir, un peu vivement peut-être, quelques vénérables peintures, cette restauration a soulevé, de la part des connaisseurs, des réclamations énergiques devant lesquelles on s'arrêtera sans doute : le bruit des discussions qui se sont élevées à ce sujet est parvenu jusqu'à nous. Mais quand bien-même les restaura-

teurs trop zélés du Louvre, persuadés de l'infaillibilité de leurs procédés, devraient continuer ces imprudents lavages, assurément, du moins, ils n'auront jamais la pensée de compléter les tableaux qu'ils nettoient, et d'y mettre ce qu'ils n'y ont point vu. Il n'y aurait pas de paroles assez sévères pour faire justice de cette impiété. Et quel orage n'attirerait-il pas sur sa tête, le malheureux qui oserait refaire des bras à la Vénus de Milo! Cependant, que voyons-nous en Allemagne? Je ne citerai qu'un exemple frappant : quand le roi Louis de Bavière, dont le goût éclairé pour les arts ne peut être mis en doute, eut le bonheur de donner à son pays les beaux fragments connus sous le nom de Marbres d'Égine, qui sont au nombre des plus précieux restes de l'antiquité, comme on n'en avait conservé en réalité que quelques admirables morceaux, un des plus habiles statuaires de l'Allemagne fut chargé de la tâche impossible de remplacer ceux qui manquaient, et il l'accepta! Aujourd'hui chacun peut voir dans la Glyptothèque de Munich, disposées dans l'ordre même où elles décoraient, autrefois, les frontons du temple de Jupiter, ces statues ainsi complétées. Peu de personnes semblent s'apercevoir que l'œuvre de l'artiste moderne, quelque soin et quelque habileté qu'il y ait pu mettre, loin de rendre plus visible et de faire valoir celle du grand maître inconnu dont il a cru suivre l'inspiration, en rend au contraire le jugement plus difficile et la dérobe pour ainsi dire aux regards.

Puisqu'un sculpteur aussi éminent que Schwanthaler, a osé se charger d'une pareille tâche, il faut excuser peut-être les hommes de talent qui ne craignent pas aujourd'hui d'en aborder de semblables. Aussi bien, mon intention n'est pas de chercher querelle à des artistes distingués, séduits sans doute par l'ambition de se mesurer avec les plus puissants génies. Bien qu'il leur convînt peut-être de comprendre les premiers que de telles entreprises, sur l'œuvre même des maîtres, sont impies, et qu'il serait plus digne d'eux d'y savoir résister que de les tenter, je veux seulement exprimer le regret de voir ces artistes ainsi détournés des travaux originaux où leur talent serait mieux employé. N'eût-il pas mieux valu que M. Stürmer, par exemple, au lieu d'être longtemps occupé de la restauration des antiques qui doivent être exposées dans une nouvelle salle de notre Musée, donnât tous ses soins au monument que le gouvernement fait élever sur le champ de bataille de Rosbach, ou aux tombeaux des membres de la famille de Wettin que le roi de Saxe l'a chargé de sculpter pour l'église de Saint-Pierre, à Halle?

Le Musée de cette ville sera orné bientôt d'un buste de Rauch, qui fera pendant à celui de l'architecte Schinckel. M. Drake en a achevé le modèle. Le même artiste a reçu la commande d'une statue en bronze de Mélanchthon pour la ville de Wittenberg, qui possède déjà celle de Luther, par Godefroy Schadow.

Je n'ai point vu annoncer dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et je ne me souviens pas d'avoir vu aucune mention dans les journaux français de l'inauguration de la statue de Mickiewicz, qui a eu lieu à Posen, au mois de mai dernier. Je me trompe sans doute, car ce silence ne s'expliquerait pas dans le pays qui fut pour le grand poëte polonais une seconde patrie. Cette statue est l'œuvre d'un de ses compatriotes, M. Wladislas Oleszynski. Elle est taillée dans ce grès ferme et brillant qui, à défaut de marbre, a servi de matière à beaucoup d'anciennes et belles statues dans l'Allemagne du nord. Le poëte est représenté debout, assez lourdement drapé dans un manteau qui enveloppe son bras droit; le bras gauche, dégagé, s'appuie sur un rocher au pied duquel croît un laurier. Sur un papier déroulé, on lit les titres des œuvres les plus remarquables de Mickiewicz. La figure ne manque pas d'expression.

Puisque je vous entretiens aujourd'hui des œuvres des sculpteurs prussiens, je ne

puis abandonner ce sujet sans consacrer quelques lignes à un des plus distingués, M. Wichmann, que notre pays vient de perdre. Il appartenait à une famille d'artistes. Son frère Charles-Frédéric Wichmann, mort en 1836, s'était fait une réputation, particulièrement comme portraitiste. Tous deux avaient reçu les premières leçons de leur père, sculpteur lui-même. Louis-Guillaume Wichmann, celui des deux qui vient de mourir, fut ensuite élève de Godefroy Schadow. Il fit un assez long séjour à Paris et à Rome, avant de se fixer définitivement à Berlin, où il ne tarda pas à être connu. On apprécia d'abord dans ses portraits leur parfaite ressemblance, leur vivante physionomie, et bientôt on remarqua la pureté et la finesse de tous ses ouvrages : il en produisit un grand nombre. Je citerai le groupe de l'*Amour et Psyché*, qui est à Charlottenhof, les figures du proscenium de l'Opéra de Berlin, celle de *Saint Michel* qui décore le portail de l'église de Werder, et plusieurs autres qu'il exécuta pour orner divers édifices de la capitale; celle qu'il acheva en dernier lieu, le groupe de la *Victoire soutenant un guerrier blessé*, destiné au pont du château (*Schlozbrück*), qui n'est pas toutefois une de ses productions les plus heureuses; enfin, les beaux bustes de Théodore Kœrner, de Schleiermacher, de Hegel, d'Ancillon, de Kaulbach, de Léopold de Buch, du roi Frédéric-Guillaume III; celui de l'archiduc Charles, qu'il fit pour la Walhalla, ceux de la princesse de Liegnitz, de Henriette Sontag, la célèbre cantatrice; mais je ne puis les énumérer tous. — Wichmann était professeur à l'Académie des beaux-arts de Berlin et membre du Sénat académique.

J'aurais beaucoup à faire, si je devais vous entretenir des nombreuses œuvres de sculpture ou de peinture qui forment le courant de l'art contemporain, et dont beaucoup ont un mérite incontestable; mais l'intérêt que nous trouvons à suivre les expositions de notre Société des beaux-arts, l'exposition permanente de Sachse ou d'autres, vos lecteurs français le trouveraient-ils dans des descriptions auxquelles ils ne pourraient pas rattacher le souvenir d'œuvres analogues? Les critiques auraient-elles quelque portée? et ne dois-je pas me borner, au lieu de dérouler sous leurs yeux une liste de noms inconnus pour eux, me borner aux observations qui peuvent s'adresser aux artistes dont la renommée a passé la frontière, en les étendant quelquefois, mais avec discrétion, à ceux qui méritent à leur tour de monter au premier rang?

M. Guillaume de Kaulbach, certes aujourd'hui bien connu en France, vient de terminer une œuvre considérable, et qui n'est pas une de ses moins heureuses productions. C'est une peinture à fresque qui décore un des murs du cloître où est placé le Musée germanique à Nuremberg. Elle a été découverte le 18 août dernier. Je regrette qu'il ne m'ait pas été possible jusqu'à présent de la voir; mais je pourrai du moins vous communiquer les impressions de quelques personnes qui ont récemment visité Nuremberg, et que je regarde comme des juges parfaitement compétents. La peinture représente l'empereur Otton III visitant le tombeau de Charlemagne, dans la crypte d'Aix-la-Chapelle. Le vieil empereur est assis sur son trône, la couronne sur la tête, couvert du manteau et des insignes de l'empire; le livre des Évangiles est ouvert sur ses genoux, et sur le livre, sa main étendue semble tenir encore avec fermeté sa formidable épée. Otton, guidé par un personnage vêtu du costume ecclésiastique, est descendu jusqu'à la dernière marche de l'escalier qui conduit au souterrain; il s'arrête sur le seuil, frappé d'une religieuse terreur. Derrière lui, les personnages de sa suite, des chevaliers, des prêtres, un fou de cour, expriment diversement leurs impressions en présence de cette majestueuse apparition. Les derniers personnages que l'on aperçoit sur les degrés, sont encore faiblement atteints par la lumière du jour, tandis que les torches, répandant leur

lueur sur les premiers plans, éclairent seules d'un jour mystérieux la scène principale. On ne sait, me disait-on, ce qu'il faut le plus louer, dans cette composition, de l'habileté avec laquelle la lumière y est distribuée, de sa couleur générale ou de son impression saisissante. Il faut ajouter qu'aucun sujet ne pouvait être mieux choisi pour la place qu'elle était destinée à remplir et à orner. C'est ce qu'a très-bien exprimé le fondateur du Musée germanique de Nuremberg, M. de Aufsesz. Le jour où cette peinture a été offerte aux yeux du public, « nous aussi, a-t-il dit, en s'adressant aux artistes et aux savants qui l'entouraient, nous devons descendre dans les profondeurs du passé longtemps fermées aux regards, y chercher les magnificences du vieil empire, qui y sont depuis si longtemps ensevelies et les faire de nouveau briller au flambeau de la science. » Le Musée germanique de Nuremberg, — je saisis cette occasion de le signaler à la curiosité des artistes, des archéologues, de toutes les personnes enfin qui cherchent l'art et les antiquités dans leurs voyages, — est une réunion de collections dont l'importance et l'intérêt s'accroissent tous les jours, grâce au zèle de ses fondateurs et aux travaux des hommes distingués auxquels est confié le soin de leur conservation. MM. Jean Muller, conservateur, et Jean Falke, secrétaire du Musée germanique, rédigent une revue qui contient de curieux et précieux documents sur les arts et les mœurs de l'Allemagne au moyen âge [1]. Je suis bien aise de pouvoir appeler ici l'attention de vos lecteurs sur cette intéressante publication.

Le goût qui se manifeste aujourd'hui dans tous les pays pour les études historiques et archéologiques fait rassembler aussi partout, avec une ardeur croissante, les moindres débris qui peuvent servir de sujet à des observations nouvelles. Partout se forment des collections. C'est ainsi que, sans sortir de la Prusse, et sans dépasser les limites de la présente année, je pourrais en mentionner plusieurs. Je vous parlerai de la fondation d'un nouveau Musée d'antiquités à Stralsund. Une société s'est constituée, en effet, dans le but de réunir les objets de toute sorte qui peuvent servir à faire mieux connaître l'histoire de l'ancienne Poméranie suédoise et celle de l'île de Rugen, et un local a été désigné dans l'hôtel de ville de Stralsund pour y déposer les collections.

Une société semblable s'est constituée à Breslau, au commencement de cette année. Aux termes de ses statuts, son but est la création d'une collection publique d'antiquités silésiennes. Cette société, qui ne comptait à son premier jour qu'une trentaine de membres, en a aujourd'hui plus de deux cents, et peut disposer annuellement d'un revenu d'environ trois cents thalers, revenu qui, il faut l'espérer, s'accroîtra avec le temps. En attendant qu'elle puisse acquérir un premier fonds de collection, elle a fait appel à la bonne volonté des personnes qui possèdent des œuvres d'art, des meubles, des armes, des étoffes, des bijoux, des objets de tout genre pouvant offrir un intérêt quelconque pour l'histoire locale, et tels qu'elle espère en rassembler par la suite dans le Musée nouveau. Elle est parvenue à réunir jusqu'à douze cents de ces objets, qui ont été exposés à la Bourse de Breslau, et ainsi elle a montré à tous ce qu'elle se propose de faire et ce qu'il est possible de faire, en effet, pour les arts dans une province qui passe, à tort ou à raison, pour y être à peu près entièrement étrangère.

Une découverte qui vient d'être faite, dit-on, à Breslau même, ne contribuera pas peu à enrichir le nouveau Musée. Il existait, à la Maison des Orphelins de cette ville,

1. *Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte*, *Bilder und Züge aus dem Leben des deutschen Volks*, publié par Jean Muller, conservateur, et Jean Falke, premier secrétaire du Musée germanique, Nuremberg, *Bauer et Raspe*.

un vieux tableau représentant un sujet assez singulier : Trois jeunes gens, trois musiciens ambulants, chantent devant une maison de riche apparence et réclament leur salaire d'une vieille femme à qui sans doute appartient cette somptueuse demeure ; elle ne leur répond que par des reproches et des mépris; mais elle en est aussitôt punie. Son toit est déjà la proie des flammes, au milieu desquelles s'agitent des diables grimaçants. Cependant, un vieux mendiant assis auprès de la maison, à peine couvert de quelques haillons, leur tend une pièce de monnaie, la seule qu'il possède sans doute, pour les remercier de l'instant de bonheur et d'oubli qu'ils lui ont procuré. — La figure de la vieille femme, celle du mendiant, sont pleines de caractère et de vie, celles des trois jeunes gens, d'une beauté et d'un sentiment ravissants. La peinture rappelle, au premier aspect, les ouvrages de l'ancienne école d'Augsbourg, mais avec une grande supériorité. C'est un peintre de Breslau, M. Albert Braüer, qui reconnut le premier la haute valeur de cette peinture, sous la poussière où on l'abandonnait; il n'hésita pas à l'attribuer à un maître du premier ordre. Bientôt après, il fut assez heureux pour voir son opinion confirmée par un connaisseur dont l'autorité est universellement reconnue. M. E. Förster de Munich, dans un court séjour qu'il fit à Breslau, voulut voir le tableau, et après l'avoir examiné avec attention, il y reconnut un des meilleurs ouvrages de Hans Holbein!



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

CONCOURS DES GRANDS PRIX DE SCULPTURE ET DE GRAVURES

Les prix du concours de sculpture ont été décernés le 3 septembre à l'École des Beaux-Arts, dans l'ordre suivant :

1er Grand prix, *M. Jean-Alexandre-Joseph* FALGUIÈRE, de Toulouse, âgé de 28 ans, élève de M. Jouffroy.

2e Premier grand prix , *M. Louis-Léon* CUGNOT, de Vaugirard, âgé de 24 ans, élève de MM. Duret et Diébolt.

Second grand prix : *M. Justin-Chrysostome* SANSON, de Nemours, âgé de 27 ans, élève de M. Jouffroy.

1re Mention hororable : *M. Charles* GAUTHIER, de Chauvirey-le-Châtel, âgé de 27 ans, élève de M. Jouffroy.

2e Mention honorable : *M. Raymond* BARTHÉLEMY, de Toulouse, âgé de 26 ans, élève de M. Duret.

Voici quels étaient les termes du programme : *Mézence blessé*. Bas-relief. — « ... Énée lança alors sa javeline. De la roideur du coup, elle perça toute l'épaisseur du bouclier de Mézence, le blessa au-dessous de l'aine, et manqua de force pour pénétrer plus avant. Aussitôt Énée, ravi de voir couler le sang du Tyrrhénien, met l'épée à la main, profite de son trouble et fond sur lui avec furie.

A la vue du péril d'un père qui l'aime tendrement, Lausus pousse un cri de douleur et des larmes s'échappent de ses yeux.

Mézence, hors de combat, embarrassé dans ses armes, cédait et se retirait en arrière, traînant à son bouclier le dard funeste. Lausus s'élance et se jette entre les deux rivaux ; et lorsque Énée, levant le bras, allait porter le coup mortel, il se présente lui-même au glaive du héros, détourne ainsi son attention et suspend sa furie. Les compagnons de Lausus applaudissent par de grands cris à ce fils généreux, qui ménage une retraite à son père, à l'abri de son faible bouclier, en même temps ils lancent leurs javelots. »

VIRGILE. *Énéide,* livre X.

CONCOURS EN MÉDAILLE ET PIERRE FINE

Programme : *Jason enlevant la toison d'or*. Jason après avoir tué le dragon, gardien de la toison d'or, s'empare de la précieuse toison et l'emporte en triomphe.

Ce concours a été annulé par ce que les élèves n'avaient pas suivi les termes du programme.

Mercredi 14, jeudi 15 et vendredi 16 septembre, aura lieu le concours pour le grand prix d'architecture.

Mercredi 21, jeudi 22 et vendredi 23 septembre, le concours pour le grand prix de peinture d'histoire.

Il n'y a pas, cette année, de concours pour le paysage historique.

Enfin, le 25 septembre, s'ouvrira l'exposition de tous les grands prix, ainsi que celle des envois de Rome.

La *Gazette des Beaux-Arts* réserve son jugement jusqu'au jour de cette exposition, attendue et suivie avec tant d'intérêt par tous ceux que préoccupent les destinées de l'art moderne, au moins en ce qui touche l'École des Beaux-Arts.

LIVRES D'ART

Charles VII, roi de France, et ses Conseillers, par M. Vallet de Viriville, *suivi d'une Notice biographique des divers écrits publiés jusqu'à ce jour*, par le même auteur, *sur cette période historique*[1].

Par ses recherches incessantes, par sa critique consciencieuse et érudite, M. Vallet de Viriville a plus qu'aucun de nos historiens modernes, élucidé cette période mouvementée de l'histoire de France qui s'étend de 1403 à 1461, et qui est dominée par la grande figure de Jeanne Darc. Il vient encore d'apporter une nouvelle pierre à la reconstruction historique du règne du roi « surnommé par ses contemporains eux-mêmes Charles le Bien Servy » en publiant la notice courte, mais pleine de faits, dont nous venons de citer le titre. Nous ne pouvons suivre l'auteur dans le « dénombrement historique des influences auxquelles Charles VII dut son étonnante fortune, » ni dans les développements du *Tableau chronologique des principaux Conseillers de Charles VII*, maïs la *Gazette des Beaux-Arts* doit à ses lecteurs de leur signaler dans la bibliographie qui termine ce travail, véritable complement de l'*Histoire généalogique de la Maison de France et des grands Officiers de la couronne*, des PP. Anselme et Simplicien, les travaux ou opuscules que M. Vallet de Viriville a déjà publiés à diverses époques.

Cette notice bibliographique se divise en sept séries désignées :

A. — *Introduction au règne de Charles VII; Évoque de Charles VI.* — Nous citerons dans cette série : 1 *bis*. Statue de cire représentant Charles VI (*Archives de l'Art français*, 1858); 2. Documents relatifs aux joyaux de la couronne engagés en 1404 par Isabeau de Bavière (*Revue archéologique*, 1857, deux articles); 3. La bibliothèque d'Isabeau de Bavière, suivie d'une notice sur un livre d'Heures qui paraît avoir appartenu à cette princesse (Paris, Techener, 1859, in-8°, extrait du *Bulletin du Bibliophile*.)

B. — *Historiens de Charles VII.*

C. — *Monographies de personnages*, entre autres : 17. Recherches iconographiques sur Jeanne Darc, analyse critique des portraits ou œuvres d'art faits à sa ressemblance (Paris, Dumoulin, 1854); 19. Notice archéologique sur le monument primitif érigé

1. Paris, 1859. Dumoulin, libraire-éditeur, brochure grand in-8° de 63 pages.

à Orléans en l'honneur de la Pucelle (extrait du tome XXIV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1858); 19 *bis*. Notice d'une Tapisserie contemporaine de Jeanne Darc, et représentant l'arrivée de cette héroïne à Chinon (*Illustration*, 1858, avec figures); 23. Recherches iconographiques sur Agnès Sorel, en collaboration avec M. Niel, dans l'ouvrage intitulé: *Portraits et Crayons de personnages célèbres* (Paris, 1848-57, in-folio, figure gravée en couleur et en fac-simile par Rifaut).

D. — *Biographie.* — Plusieurs études sur des artistes de cette époque dans la *Nouvelle Biographie générale*, publiée par MM. Didot, 1854 et années suivantes.

E. — *Art et Archéologie.* — 34. Iconographie historique. Notice d'un manuscrit souabe, 1453, accompagné de neuf portraits des souverains qui régnaient alors dans la chrétienté (Paris, Didron, 1855, in-4°, figures. — Extrait des *Annales archéologiques*). 35. Jean Fouquet, peintre français du xve siècle (*Revue de Paris*, août et novembre 1857). 36. Note sur Barthélemy de Clerc, peintre du roi René, 1447 (*Archives de l'Art français*, 1858).

F. — Poésie, littérature, théâtre.

G. — Bibliographie.

L'ensemble des titres de ces divers travaux et opuscules contient au delà de 48 numéros. On voit que nous sommes restés, bien à contre-cœur, dans les étroites limites du programme de la *Gazette des Beaux-Arts ;* mais nos lecteurs ont pu juger, dans la note récente publiée sur le tableau du Musée historique d'Orléans, de l'intérêt que donne aux critiques de M. Vallet de Viriville son érudition en fait d'art et sa profonde connaissance des époques dont nous parlons. Nous croyons nous associer à sa pensée d'historien consciencieux et modeste, en publiant dans ces colonnes cette note qui termine son étude, « je recevrai avec une profonde gratitude toutes les indications que pourrait et voudrait bien me fournir le lecteur, touchant les actes ou autres documents relatifs à Charles VII. »

PH. BURTY.

Notice historique sur le Musée de peinture de Nantes, *d'après des documents officiels et inédits, par* M. Henri de Saint-Georges, *secrétaire en chef de la mairie. — Nantes*, Guéraud. — *Paris*, Aug. Aubry. *In*-8°.

Un intérêt particulier s'attache aux publications provinciales. On aime à voir que la vie intellectuelle qui a son centre à Paris, ne s'y absorbe pas tout entière, mais qu'elle rayonne au dehors et va féconder en province les esprits qui s'ouvrent pour la recevoir. Les travaux de M. Jules Renouvier à Montpellier et ceux de M. Meaume à Nancy, sont aujourd'hui connus et appréciés. A Nantes, la *Revue des provinces de l'Ouest*, fondée il y a sept ans par M. Arm. Guéraud, a provoqué d'excellentes études d'art et d'archéologie. De ce nombre est le livre de M. de Saint-Georges, la *Notice historique sur le musée de peinture de Nantes.*

Laissant de côté la critique des œuvres d'art qui font du musée de Nantes un des plus beaux musées des départements, M. de Saint-Georges a voulu seulement raconter son histoire. Et ce n'est pas une histoire aussi simple qu'on pourrait le penser. La vie d'un homme politique n'offre pas plus de péripéties et de luttes. On suit pas à pas dans le livre de M. de Saint-Georges la vie de ce musée, être abstrait transformé par l'auteur en une personnalité attachante. Fils du Consulat et de la Victoire, à peine le nouveau-né a-t-il ses premières dents, que déjà l'invasion de 1815, poursuivant *per fas et*

nefas sa prétendue restauration des droits, vient mettre ses jours en péril. L'intervention patriotique du ministre, M. de Vaublanc, réussit à parer le coup. Mais aussitôt il survient un autre danger. La mort du sénateur Cacault, qui léguait au gouvernement la collection rassemblée par lui à Clisson, menaçait le musée de Nantes d'une rivalité redoutable. Après des pourparlers et des tiraillements sans nombre, le testament est modifié par le frère du testateur, et la ville de Nantes, substituée au véritable légataire, confisque à son profit la concurrence et la succession. Dès lors, des jours plus heureux semblent luire sur le jeune musée. Des acquisitions intelligentes, des legs, des donations particulières, sans oublier les cadeaux du gouvernement, bienfaits trop souvent négatifs, augmentent peu à peu son patrimoine. Avec la collection Fournier, le voilà presque riche, mais non exempt d'ennuis, car il lui faut lutter sans cesse contre les embarras inhérents à toute succession. Ce n'est qu'en 1852, quarante-quatre ans après sa naissance, que le musée de Nantes, héritier du duc de Feltre, connaît réellement, et non sans peine, le bien-être et le luxe. Deux ans plus tard, les libéralités d'un homme de bien, M. Urvoy de Saint-Bedan, mettent le comble à son opulence. Aujourd'hui, libre de soins et d'inquiétudes, le musée de Nantes peut vivre en rentier et s'occuper d'embellir sa demeure. Aux antichambres meublées de banquettes, qui abritaient ses jeunes années, s'est ajouté un splendide salon décoré de statues et de dorures. Au salon a succédé un divan, et au divan un boudoir. Il serait temps d'arrêter l'architecte. Le musée de Nantes est assez riche de chefs-d'œuvre pour se passer de ces somptuosités intérieures, tandis qu'il ne saurait se passer d'une façade.

Un fait important ressort de cette histoire. L'administration des Beaux-Arts en province n'existe pas même à l'état de rêve, d'ouï-dire, de mythe. Il suffira, pour s'en convaincre, de lire les correspondances officielles publiées par M. de Saint-Georges. Maires et préfets y pataugent à qui mieux mieux, sans cesse partagés entre le désir de *faire quelque chose* pour les arts, et la crainte de consacrer à cet objet une somme mieux placée peut-être sur la tête d'un chemin vicinal.

La *Notice historique sur le musée de peinture de Nantes* devrait être envoyée à toutes les villes de province qui possèdent un musée, afin de provoquer de chacune un travail du même genre. Déjà, dans l'Introduction qui précède le catalogue du musée de Bordeaux, M. Jules Delpit avait pris plaisir à raconter la fondation de l'établissement confié à ses soins: M. de Saint-Georges a fait plus. Les nombreux documents qu'il publie *in extenso*, d'après les pièces officielles, intéressent non-seulement la ville de Nantes, mais toutes les villes qui ont passé ou qui sont appelées à passer par les mêmes vicissitudes. Par là son livre est non-seulement une étude consciencieuse et attachante, mais encore un bon exemple et un utile enseignement.

LÉON LAGRANGE.

Un de nos collaborateurs, qui revient de Florence, nous fait part de quelques faits qui l'ont affligé, comme ils affligent tous les amateurs et tous les artistes de cette ville. Il s'agit d'abord de l'église Santa-Maria-Novella, cette église si célèbre dans les annales toscanes et que Michel-Ange appelait *l'épouse*. — Cette belle église, que rendent si vénérable les fresques de Cimabue, d'Orgagna, de fra Filippo Lippi et de Ghirlandajo, est en proie à une de ces restaurations meurtrières dont notre correspondant s'est déjà plaint si vivement. Il n'y a qu'un cri parmi les artistes contre ces opérations de vandales: *Si sta restaurando, o per dir meglio, assassinando*, disait à notre ami un artiste dans le langage passionné du cru. Mais en dépit de cette universelle réclamation, les reli-

gieux continuent intrépidement leur besogne, parce qu'il n'existe aucun magistrat qui puisse les empêcher de commettre ces barbaries. Voulant refaire l'orgue de leur église, ils ont fait enlever une tribune de marbre destinée aux musiciens (*una cantoria*) ornée de bas-reliefs de Desiderio da Settignano, sculpteur du xve siècle, dont les ouvrages sont extrêmement rares, même à Florence, ils ont vendu ce précieux morceau à un antiquaire pour trois cents écus. Le lendemain, cet antiquaire a revendu le marbre à un artiste anglais moyennant douze cents écus. Cette nouvelle a soulevé les plus violentes réclamations de la part des amateurs des arts; mais les religieux ont répondu qu'ils en avaient la permission du gouvernement. Or on sait que le gouvernement du grand-duc faisait sentir son arbitraire jusque dans la pacifique et libre république des beaux-arts.

Ce n'est pas tout. Notre ami, dans ses visites aux monuments de Florence, n'a pas manqué d'aller voir l'église San-Miniato, qui s'élève sur une colline au delà de la porte de ce nom. Cette église, que les Italiens appellent un bijou, *un cammeo d'arte,* est un monument de l'architecture toscane, tout à fait remarquable par son antiquité et par le caractère charmant et singulier de son architecture. Riche de traditions, son histoire se relie à la chute de la république de Florence, car on sait que ce fut au pied du clocher de San-Miniato que Michel-Ange, surintendant des fortifications de la ville, établit une batterie de canons dirigée contre l'armée de Charles-Quint et de Clément VII, campée sur les hauteurs circonvoisines. Bien que fort négligée depuis quelques années, l'église de San-Miniato s'était conservée du moins intacte. La voici maintenant qui subit à son tour les injures des restaurateurs. Quand fut publiée la loi qui défendait d'enterrer les morts dans les églises, on sentit le besoin d'un cimetière convenable, et on pensa à San-Miniato. L'intention était bonne; malheureusement, ceux qui présidaient à cette œuvre ont eu la fâcheuse idée de restaurer l'église, et ont couvert d'un stuc brillant les colonnes de pierre de la nef, pour imiter celles de marbre qui décorent l'abside, sans se douter que c'était à dessein que les anciens architectes réservaient pour le sanctuaire la plus grande richesse d'ornementation. Ainsi cette église, si souvent étudiée et reproduite par les peintres d'intérieurs — à la dernière exposition de Florence, il y en avait une très-jolie peinture par M. Brazzini, — va perdre maintenant son caractère et passer à l'état de pastiche. « Vous savez, nous disait notre collaborateur, qu'il y a là un tableau très-précieux et assez bien conservé de Giotto : croiriez-vous que le fond d'or s'étant à demi effacé, on l'a remplacé par un affreux badigeon de terre jaune et blanche ! Vous conviendrez que dans une ville comme Florence, c'est là un scandale, une énormité. »

— A la suite de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer, deux de ses tableaux viennent d'être acquis par M. le comte Le Marrois : *le Christ et saint Jean* et *le Baiser de Judas. La Marguerite à la fontaine* est passée également de la collection Durand Ruel dans celle de M. Isaac Péreire. Ce dernier tableau, ainsi que les deux autres ensemble, ont été vendus environ 25,000 francs.

La vive esquisse, intitulée *la Ballade de Lénore*, quitte la France et va porter en Russie la paraphrase agitée et silencieuse comme un rêve, de la poésie de Burger, *Hurrah! les morts vont vite!*

— M. Meissonnier termine en ce moment, à Paris, l'esquisse d'un épisode de la bataille de Solferino; l'empereur, au milieu de son état-major, domine d'un tertre

le combat qui s'engage sur la droite. M. Meissonnier a reçu également la commande d'un tableau représentant l'instant où les deux empereurs, d'Autriche et de France, s'abordent à cheval et se tendent la main. Il va retourner en Italie pour prendre le croquis de l'endroit précis où s'est passée cette scène historique. Il doit de là se rendre à Vienne pour faire le portrait du jeune empereur d'Autriche.

— On termine au palais du Luxembourg la restauration de la chambre à coucher de Marie de Médicis, que Rubens et Philippe de Champagne furent appelés jadis à décorer. Nous attendons la fin de ces travaux et de ceux qui ont été confiés à M. Alaux, à M. Adolphe Brune et autres, pour donner à nos lecteurs une idée de l'ensemble de ces décorations qui furent inaugurées, sous le dernier règne, par les brillantes peintures de MM. Louis Boulanger, Roqueplan et Riesener, et par la magnifique coupole de M. Eugène Delacroix.

— On remarque depuis près de deux mois. sur le quai du Louvre, en face du pont des Arts, à la place où sont ordinairement exposés les ouvrages destinés pour la province ou pour l'étranger, une statue de Jenner qui est ornée de strophes et demande à des souscripteurs d'être coulée en bronze.

Nous avons longtemps gardé le silence sur l'exhibition de cette statue, qui eût mieux fait, peut-être, de ne point user des honneurs dont elle abuse. Sans vouloir chagriner l'auteur de ce modèle, nous croyons, en thèse générale, que l'édilité parisienne devrait apporter, pour la dignité de l'art, beaucoup de réserve dans la concession d'une telle faveur, et surtout ne jamais s'exposer, en la prolongeant, à y engager sa responsabilité morale.

— L'académie des inscriptions et belles-lettres avait remis au concours, pour un prix à décerner en 1859, la question suivante :

« Déterminer les caractères de l'architecture byzantine, rechercher son origine, et faire connaître les changements qu'elle a subis depuis la décadence de l'art antique jusqu'au xve siècle de notre ère. »

L'Académie a décerné le prix au mémoire inscrit sous le n° 2, dont l'auteur est M. Albert Lenoir, architecte, un des candidats à la place de membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts. M. Albert Lenoir est le fils de l'illustre Alexandre Lenoir qui créa le Musée des monuments français, si malheureusement détruit sous la Restauration.

La même Académie a partagé le prix de numismatique entre l'ouvrage de M. Beulé sur *les Monnaies d'Athènes*, et le livre de M. Rathgeber, directeur du musée de Gotha, sur les *Médailles antiques que contient le cabinet de Saxe-Cobourg-Gotha.*

— Le *Moniteur* a publié, le 18 août dernier, une très-intéressante notice de M. Hittorff, sur les ruines d'Agrigente, notice lue à l'Institut dans la séance publique annuelle des cinq Académies. Après avoir rappelé sommairement l'histoire des Agrigentins, en remontant jusqu'aux temps héroïques, après avoir tracé le tableau de leurs richesses, de leurs mœurs élégantes et faciles, de leur luxe inouï et de la magnificence de leurs habitations privées, le savant architecte appelle l'attention de ses confrères sur le peu qui reste des édifices et des arts d'Agrigente. Il passe en revue les principaux monuments de cette ville : les temples d'Hercule, de la Concorde, de Jupiter Olympien, de Castor et Pollux, de Junon Lucine. Ces temples furent édifiés durant la période la

plus florissante de l'art grec, c'est-à-dire à cette époque glorieuse qui brilla en Grèce, après les victoires de Salamine et de Platée; en Sicile, après la victoire d'Himère.

Nous n'avons pas besoin de dire avec quelle sûreté de connaissances ont été jugés, classés et appréciés tous ces précieux et rares débris d'où l'auteur a su tirer des indications si lumineuses; mais ce que nous signalerons de préférence à nos lecteurs, ce sont les passages de cette notice où M. Hittorff décrit le monument funèbre connu sous le nom de tombeau de Théron. Ce monument, élevé un siècle environ avant la sépulture du roi Mausole, à Halicarnasse, a cela de remarquable qu'il semblerait en avoir fourni le modèle, tant il y a de conformité entre ce tombeau fameux et les tombeaux de la nécropole d'Agrigente, parmi lesquels celui de Théron était le plus magnifique. Nos lecteurs, en se rappelant les belles pages écrites dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Mérimée, touchant les marbres d'Halicarnasse, récemment transportés au British Muséum, liront certainement avec le plus vif intérêt, dans la notice de M. Hittorff, les curieux détails relatifs à ces deux mausolées.

—Les distributions de prix nous ont valu, dans ces derniers temps, bien des discours officiels, souvent en latin, quelquefois en français. Nous n'avons pas à nous occuper de ceux qui ont été faits pour des solennités purement littéraires, mais nous devons signaler ici le discours prononcé par M. Arsène Houssaye à l'École gratuite de dessin, que dirige M. Belloc, rue de l'École-de-Médecine. Fondée par Bachelier, sous le règne de Louis XV, cette école est une des belles institutions de l'ancien régime; peut-être était-il juste que M. Houssaye le rappelât à ses auditeurs, car le souvenir suffit à la reconnaissance des nations, et il ne faut pas que le peuple manque jamais à ce devoir.

L'École de dessin ayant pour objet d'enseigner aux ouvriers les diverses branches de l'art industriel, c'est fort à propos que M. Arsène Houssaye a dit dans son discours :

« Quelques-uns d'entre vous deviendront des artistes, mais le plus grand nombre sera appelé par l'industrie. Pour tenter les voies périlleuses des grands maîtres, il faut avoir la force de devenir un maître soi-même. Il n'y a pas de pire condition que celle de l'artiste médiocre qui profane le marbre et la palette. Combien je lui préfère l'ouvrier intelligent, qui se lève gaiement avec le soleil, sans souci des vanités souvent stériles, qui taille la pierre, sculpte les ornements d'une fenêtre, dessine le profil d'une corniche, trouve les motifs d'un plafond, décore l'escalier d'un palais, cisèle une pendule, contourne un candélabre, invente ces mille dessins de la mode qui courent le monde comme des exemplaires de notre goût toujours vanté, même à ses jours de décadence! Celui des deux qui est le plus près de l'art, ce n'est pas l'artiste médiocre, c'est l'ouvrier. »

Faut-il le dire, il y avait quelque chose d'imprévu dans le rôle confié à M. Arsène Houssaye d'exhorter la jeunesse au culte sévère des principes du beau. Fidèle à son goût bien connu pour les idylles de l'art, l'orateur a parlé des règles classiques et des austères devoirs en souriant et dans les termes les plus gracieux et les plus fleuris. On eût dit un berger de Watteau qui s'était drapé, pour la circonstance, dans la toge du Poussin; mais qui laissait voir le bout de sa houlette enrubanée.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE 1859

PREMIÈRE ANNÉE. — TOME TROISIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

15 JUILLET. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

15 SEPTEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

15 JUILLET. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er AOUT. — TROISIÈME LIVRAISON.

15 AOUT. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

15 SEPTEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DE LA TABLE DU TOME TROISIÈME.



